ЛИТЕРАТУРНА

10

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

МИСЪЛ • 1980

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА
10

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1980

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Третата международна писателска среща София'80 3
Георги Пенчев — Съвременникът и концепцията за личността в литературата 7

70 години от рождението на Петър Динеков

Донка Петканова-Тотева — Един щастлив юбилей 18

* * *

Боян Ничев — Към историята на българското сравнително литературознание (Основни развойни насоки и проблеми до Втората световна война) 31
Елка Константинова — За функциите на фантастичното в българската художествена проза 54

Анализи

Валентина Радинска — Загадките на една поема 67

* * *

Георги Папанчев — Английският роман през 1979 година 88

Анкети

Христо Йорданов — И благородно сърце, и светла душа, и дълбок разум. . . 10

Научни съобщения

Кирил Топалов — Отзвукът в атинския периодичен печат за участието на Григор Пърличев в поетическия конкурс през 1860 и 1862 г. 121

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Австрия, ФРГ и Испания 135

Преглед

Надежда Александрова — „Яворов — раздвоеният и единният", сборник 141
Николай Аретов — „Българска възрожденска литература" от Иван Радев 145
Ралица Маркова — „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка" от Стефан Танев 148
* * * — Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл" за 1980 г. 155

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Третья международная писательская встреча София'80 3
Георги Пенчев — Современник и концепция о личности в литературе 7

70 лет со дня рождения Петра Динекова
Донка Петканова-Тотева — Один счатливый юбилей 18

* * *

Боян Ничев — К истории болгарского сравнительного литературознания (Основные развойные насоки и проблемы до Второй мировой войны) 31
Елка Константинова — О функциях фантастического в болгарской художественной прозе 54

Анализы

Валентина Радинска — Загадки одной поэмы 67

* * * 88

Георги Папанчев — Английский роман в 1979 году

Анкеты

Христо Йорданов — И благородное сердце, и светлая душа, и глубокий разум... 104

Научные. сообщения

Кирил Топалов — Отзвук в афинской периодической печати об участии Григория Пырличева в поэтическом конкурсе в 1860 и 1862 году 121

Из зарубежной печати

Литературные журналы Австрии, ФРГ и Испании 135

Обзор

Надежда Александрова — „Яворов — раздвоеният и единният", сборник 141
Николай Аретов — „Българска възрожденска литература" Ивана Радева 145
Ралица Маркова — „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка" Стефана Танева 148
* * * — Годовое содержание журнала „Литературна мисъл" (1980) 155

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ТРЕТА МЕЖДУНАРОДНА ПИСАТЕЛСКА СРЕЩА СОФИЯ'80

Отново София стана столица на световната борба за мир, на волята на народите да надмогнат угрозата на ядреното самоунищожение и да заживеят в мир, дружба и приятелство. В един момент, когато силите на реакцията отново са в настъпление, опитвайки се да провалят постигнатото в Хелзинки; когато се възражда призракът на студената война — а от нея до смъртоносния термоядрен конфликт има само една крачка — и на надпреварата във въоръжаването; когато американският империализъм в желанието си да играе ролята на световен жандарм опасно изостря международната обстановка, балансирайки по ръба между мира и катастрофата — в този тревожен, отговорен и напрегнат момент отново от София прозвуча гласът на цялото човечество: в защита на мира, в защита на живота на Земята, в защита на бъдещето.

Три събития от международен мащаб, чийто резонанс тепърва ще набира сила, ознаменуваха есента на 1980 г. Може би най-крупното от тях бе *Световният парламент на народите за мир*. Пет дни заседаваха делегати от различни страни, хора с различни политически и религиозни убеждения, с различни професии — обединени обаче от съзнанието, че мирът е единствената гаранция за бъдещето на планетата. На многобройните пленарни заседания и разговори около кръглата маса бяха изнесени потресаващи факти за злодеяния на китайския режим във Виетнам, на режима на Пол Пот — Йенг Сари в Кампучия, на военните хунти в Салвадор, Чили, Уругвай и другаде; за злостната кампания на дезинформация, подета от западния печат, радио и телевизия, и преследванията срещу прогресивни журналисти; за опасностите, които крие новата военна стратегия на САЩ . . .

Много и различни са заплахите за мира и хуманизма, за бъдещето на човечеството и правата на човека. И борбата срещу силите на реакцията трябва да бъде неотстъпна и постоянна. Но в крайна сметка неин естествен фокус си остава борбата за мир, защото само в мирни условия може да се мисли и работи в името на прогреса — това е основният извод, до който стигнаха с пълно единодушие делегатите. И той е залегнал в приетата Харта на Световния парламент на народите за мир, както и в Обръщението, в което се казва:

„Откажете се от новите програми за въоръжаване! Прекратете производството на всички видове оръжие за масово унищожение: ракетно-ядрено, неутронно, химическо и всякакво друго! Съкратете военните запаси! Забранете ядреното оръжие! Преговори! Друг избор няма!“

По същото време, когато волята на народите за мир прозвуча под купола на Световния парламент, София бе домакин и на едно друго знаменателно събитие — *срещата „София'80“* по повод годишнината от *Международната детска асамблея „Знаме на мира“*. Отново в нашата столица се събраха децата — поданиците на бъдещето — от цял свят, за да демонстрират желанието си да

живеят в мир и дружба, в условия, които позволяват и стимулират хармоничното и всестранно развитие на личността, пробуждането и укрепването на творческото начало, което съществува у всеки човек. Именно това е същностният смисъл на асамблеята „Знаме на мира“ — поясни на среща с журналисти др. Людмила Живкова, — който я превръща в значително събитие и надхвърля възрастовите граници. Първата асамблея се състоя през Международната година на детето, но в нея бе използуван опитът на нашата страна в използуването на културата като основен фактор за всестранното развитие и усъвършенстване на човешката личност. Проблемът за мира е в същност проблем за бъдещето на човечеството, а децата са нагледният израз на това бъдеще. От първостепенна важност е те да бъдат възпитавани в дух на приятелство още от най-ранна възраст, да бъде събуден у тях поривът към творчеството, към хармонията и красотата. Защото само по такъв начин утре те ще възцарят желания мирен ден на планетата.

Символична бе срещата на участниците в детската асамблея с делегатите на Световния парламент на народите за мир. Сузане Каван прочете Обръщението на децата към Световния парламент. В отговора си Ромеш Чандра подчерта:

„Днес пред вас се заклеваме, че ще създадем свят, в който нито едно дете няма да умре от глад или война. Никой не трябва да поставя ядрена бомба в ръцете на децата! Децата, както вие казахте, трябва да държат в ръцете си четки, с които да рисуват новия свят, трябва да държат писалки, с които да пишат стихове, трябва да държат музикални инструменти. Ние искаме да чуем музика, а не експлозиите на бомбите. Ние искаме да пресъздавате красотата на света, а не грозотата на глада . . .“

Органична част от тази мащабна акция в защита на мира бе и *Третата софийска среща на писателите от цял свят* под станалия вече традиционен след срещите през 1977 и 1979 г. девиз „Мирът — надежда на планетата“. В същност много от творците, които взеха участие в нея, бяха и делегати на Световния парламент на народите за мир, а една внушителна група български и чуждестранни писатели имаше среща с участниците в асамблеята „Знаме на мира“. И това е напълно естествено — писателската среща е органична част от другите изяви на борбата за мир, защото именно творците, които не напразно наричаме глас и съвест на своето време, са изразители на тревогите и вълненията на своите народи.

Значението на Третата международна писателска среща, кардиналният характер на проблемите, на които е посветена тя, бе подчертано в приветствието на др. Тодор Живков:

„Не знам защо, но когато се говори с културните дейци, въпросът за мира и войната обикновено се свързва със съдбата на културата. Съдбата на културата — този най-безценен плод на човешката цивилизация, е скъпа на всички нас. Но на мене ми се струва, че ние бихме ви принизили като събеседници и като хора, ако сведехме въпроса за мира и войната до заплахата на културните ценности на човечеството.

Заплашена ли е човешката култура?

Да, заплашена е.

Но заплахата днес е надвиснала над самото човечество, над самото съществование на планетата, която милиони години се е носила глуха, безока и няма из космическите пустини, докато се превърне в прекрасна люлка на човека и човешката цивилизация.“ . . .

„Нямам намерение да ви лаская. Вие, писателите, сами по себе си не сте в състояние да обуздаете силите на войната. Но сами по себе си не сме в състояние да направим това и ние — политиците, които стоим начело на такива мощни организации, каквито са държавите. Делото на мира — и особено в сегаш-

ния съдбовен час — може да бъде спасено само с обединените усилия на стотиците милиони хора. И именно тук вие, писателите на човечеството, нямате равни на себе си по своите възможности за влияние върху човешките умове и души.“

Именно от съзнанието за отговорността на твореца в съвременния свят и неговите възможности бе продиктуван и изборът на темата „Писателят: взаимното опознаване и разбирателство между народите“. В словото си при откриване на срещата Любомир Левчев, председател на СБП, отбеляза:

„В света на тотална конфронтация, във времето, когато средствата за масова информация са посветени изцяло на дискусията и спора, и уви, нерядко на обидата и омразата, нашата Софийска писателска среща е горда със своя основен и в много отношения уникален принцип — да търси пътищата на сближаване, да търси това, което ни прави по-толерантни, което ни сплотява, а не онова, което ни противопоставя и разделя. Това основно правило на нашата трибуна не само забранява да бъдат оскърбявани отделни нации и отделни култури, но нещо повече, то дава възможност на народите чрез пратениците на своята съвест да изкажат своите въжделения, да споделят опита на сърцето и ума. В същност това е темата на нашата Трета софийска среща: „Писателят — взаимното опознаване и разбирателство между народите“. Ние сме проникнати от ясната вяра, че дори и най-малкият принос в това отношение е принос важен и реален за фундамента на световния мир.

Срещу абстракции се стреля по-лесно. Но хората, които се познават, трудно могат да бъдат накарани да вдигнат пушките един срещу друг. Същото важи и за народите. И историята показва, че само на нивата на невежеството, на непознаването и отчуждеността може да вирее семето на националната омраза.“

За почетен председател на Третата софийска среща бе избран венецуелският писател Мигел Отеро Силва, лауреат на Международната Ленинска награда „За укрепване на мира между народите“. В словото си той подчерта:

„Всички ние, мислещи хора, събрани тук, стотици пъти сме твърдели в нашите страни, че най-отговорната мисия на съвременния писател е опазването на мира, обявяване война на войната, противопоставянето на престъпните замисли на производителите на оръжие и войнолюбците. Ние, другари, не трябва да се уморяваме да ратуваме за мир. Няма никакво значение, че ни обвиняват в повтаряне на стереотипни лозунги, няма значение, че ни смятат за фантазьори и паникьори, няма значение, че ни считат за глупави инструменти или пособия в нечии ръце. Ние добре знаем чии зловещи ръце плетат тази мрежа от измислици. Знаем много по-добре от държавниците и генералите какво би означавала за човечеството ядрената война: знаем, че тя би унищожила безжалостно децата на нашите деца и децата на останалите хора; знаем, че тя би унищожила една цивилизация, изградена благодарение на вековен труд и мисъл. Знаем, че след нея Земята би скитала в пространството като луда и безлюдна планета. И тъй като знаем това, нашето съзнание на писатели и нашата отговорност на съвременни хора карат гърлата ни да прегракват от нашия зов в полза на мира, срещу подстрекателите на едно ужасно унищожение.“

В Третата международна среща на писателите от цял свят участвуваха около 150 творци от всички континенти, сред които бяха много от най-видните съвременни писатели. В двата дни на срещата се изказаха повечето от присъствуващите, които споделиха тревогата си за световния мир и непоколебимата си увереност, че войната може да бъде предотвратена; готовността си да вложат всичките си сили за постигането на тази благородна задача. Впрочем може определено да се каже, че форумът на Третата софийска среща бе много по-широк — не само защото в нея бе приковано вниманието на света, но и защото бяха прочетени приветствия от редица големи творци, които по една или друга

причина са възпрепятствувани да дойдат, но духом са в софийската зала: Георгий Марков, председател на Съюза на съветските писатели, Янис Рицос, Ърскин Колдуел, Уйлям Мередит, Бърнард Меламуд, председател на Международния ПЕН-клуб в САЩ, Камило Хосе Села, Иняцио Бутита, Ларш Юленсен, Одисеас Елитис и др.

Значението на изкуството и културата за развитието на човечеството бе подчертано от др. Людмила Живкова, която на срещата си с участници в Третата писателска среща отбеляза:

„Една от най-ярките тенденции, едно от най-ярките явления, характеризиращи епохата, в която днес живее човечеството, това е все по-засилващата се роля на изкуството и културата в съвременния свят.

Наравно и паралелно с развитието на такива крупни международни събития като бурното социално обновление на света, бурното развитие и разгръщане на националноосвободителното движение, бурното развитие на науката, усъвършенстването на техниката, пробуждането и мобилизирането на женското движение се засилват и ролята, значението, мястото и отговорността на човека-творец в съвременния свят. Без тия най-ярки феномени ние не можем да обясним и да разкрием същността на епохата, да разкрием перспективите и възможностите за развитието на планетата и да продължим еволюцията на човечеството, на човешкия род и обществото."

* * *

„Културата и истинското изкуство никога не са били самоцел. Днес, в тази динамична, сложна и противоречива епоха, в която се развива човечеството на нашата планета, културата още по-малко може да бъде самоцел, защото именно чрез необходимостта от разширяване на човешкия кръгозор, от обогатяване на човешкото съзнание и знание, от усъвършенстването на човека, от взаимодействието и взаимното културно опознаване на различните страни и народи зависи в какво направление ще продължи на човешкия род и нашата планета — дали през следващите десетилетия и през XXI в. човечеството ще може да превъзмогне трудностите, пред които днес е изправено, и да осигури условия, благодарение на които потенциалните сили и способности, заложени от природата у човека и обществото, непрекъснато да се разгръщат и усъвършенствуват."

Тези думи подсказват истинския мащаб на отговорността на съвременния творец и същевременно — истинските висини на целите, които трябва да бъдат постигнати: чрез борбата за мир да се осигурят такива условия, при които ще може да се разкрият потенциалните творчески способности на всеки човек. Именно тази огромна и високохуманна задача е залегнала в Посланието към бъдещите творци, прието от участниците в Третата международна среща на писателите:

„Скъпи приятели, творци от бъдещите поколения,

Ние се обръщаме към вас, защото вярваме в онова време, когато всеки човек ще живее и ще се проявява свободно като творец. Приемете нашето послание — гласа на писателите от цял свят, събрали се на Третата международна писателска среща в София под девиза „Мирът — надежда на планената". Сега мирът и надеждата са заплашени навсякъде от ужасни атомни, химически и бактериологически оръжия и в някои зони на планетата мирът и надеждата вече са поразени от локални войни и тероризъм. В този исторически момент, когато над света на човека е надвиснала сериозна заплаха от рецидива на една нова война, от употребата на невиждано по своята сила ядрено оръжие, ние издигаме глас не само и не просто в защита на човечеството, но и в защита на най-свещеното право — *правото на всестранно и хармонично развитие на човешката личност.*"

СЪВРЕМЕННИКЪТ И КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ЛИЧНОСТТА В ЛИТЕРАТУРАТА

Георги Пенчев

Победата на социализма създаде реални възможности свободно и всестранно да се развива личността, да прояви своята сложна и богата душевност. Такава е обективната обществена основа, върху която комунистическата партийност като нов тип осмисляне на реалността в литературата извежда непозната преди концепция за човека-герой на художественото пресътворяване, главен двигател на обществения процес. Тази концепция има изключително значение, защото именно чрез човека писателят има възможност да направи своите художествени открития за времето и за света. К. Маркс беше писал: „. . . същността на човека не е абстракция, присъща на отделния индивид. В своята деятелност тя е съвкупност от всички обществени отношения.“[1] Видният английски писател и общественик Чарлз Сноу, когото не можем да обвиним в пристрастие към ученията на марксизма, в едно свое интервю заявява: „Щом извадите човека от обществеността обкръжение, с това вече вие го правите неинтересен, не го правите значителен, напротив, той става крайно обеднен.“[2] Напомняме тази мисъл на английския писател, защото за съвременната буржоазна литература е присъщо не само откъсването на човека от обществената среда, а все по-пълното обезчовечаване на литературата.

Проблемът за човека е невралгичен център на съвременната идеологическа борба и силата и привлекателността на социалистическата литература е преди всичко в нейния нов подход. В концепцията за човека като във фокус се сплитат различни идейни и философски тенденции на сегашния свят. Твърде показателна е активизацията на буржоазните изследователи на литературата, естетиката, философията. Ето някои заглавия на книги от американски автори, излезли през последните години: „Проблемите на човека“ — Дж. Дюн, „За природата на човека“ — Д. Рунес, „Ирационалният човек“ — У. Барст, „Величието на човека“ — П.Уестбрук, „Човекът против митовете“ — Б. Данем. Западногерманският социалдемократ В. фон Кнорингen твърде точно обяснява причините за особената активност: „Онази област, където се намира основното противоречие, което не може да се разреши и което разединява двата свята, се явява същността на човека, неговото ядро, неговото вътрешно същество. Тук се намира полето на битката, върху което трябва да се вземе решението за по-нататъшния път на човечеството.“

Комунистическата партийност мобилизира писателя за най-задълбоченото, всестранно изследване на човека, към познание на обществената реалност чрез

---

[1] К. Маркс, Ф. Енгелс. Съч. Т. 3, с. 3.
[2] Вопросы литературы, 1974, кн. 2, с. 176.

човека, като обективна сила за неговото формиране и развитие. Докато в съвременната буржоазна идеология и литература все по-ясно се засилват тенденциите за обезчовечаване на изкуството, партийността издига като основен критерий за литературата нейното умение да изследва и пресътворява човека в неговото идейно и нравствено богатство. „В какво се състои призванието, какви са задачите на художника, който се смята не за безучастно божество към хорските страдания, възнесло се на Олимп над схватката на противоборствуващите сили, а син на своя народ, малка частица от човечеството?“ — пита Михаил Шолохов в речта си, когато му връчват Нобеловата награда и отговаря ясно и точно: „Да говори с читателите честно, да казва истината на хората — понякога сурова, но винаги мъжествена, да укрепва в човешките сърца вярата в бъдещето, вярата в своята сила, способността да построят това бъдеще.“[3]

Като показва диалектиката във взаимоотношенията между хората, обективните причини за развоя и проявите на характера, влиянието на средата и обществото, на социалните, нравствените, класовите подбуди и т.н. в човешкото поведение, партийността помогна на литературата да засили своя реализъм. Расте пълнотата на философско-естетическото отражение на действителността като революционен, исторически процес.

Откривателската природа на тази идейност е преди всичко в непознатия преди подход към жизнените явления и факти, към ония герои, които имат съдбовен смисъл за обществения прогрес. Те са като скъпоценната руда, когато дарим нравственото богатство на човека, и поради това съдържат истината не само за онова, което е днес, а и за онова, което иде. От друга страна, тази способност на партийността се засилва от оригинално-неповторимата идейна и нравствено-естетическа оценка на явлението в неговата историческа проекция. Действителността и човекът се осмислят и утвърждават като същности от нов порядък. Главно поради своята историческа и философска обемност и дълбочина тяхното пресъздаване се отличава от познатите традиции на литературата. Така партийността се открива като идейна основа и като морален стимул в литературата, с който започва търсенето на художествената правда за човека и за времето.

Новата концепция за човека и света е най-значимото, което внася в творческия процес комунистическата партийност. В тази концепция се съдържа марксистко-ленинското разбиране за човека и неговата роля в обществения процес. „Историята не е *нищо друго* освен дейността на преследващия своите цели човек“[4]—подчертава К. Маркс. Човекът в действие, човекът като активен субект на преобразователния процес в обществото и природата — такава е основната и принципна предпоставка, от която се изгражда нашата концепция.

К. Маркс и Ф. Енгелс решително отхвърлиха схващанията на Л. Фойербах за абстрактно разбиране на човека, размислите за човека въобще. Такъв той не съществува, защото е впримчен винаги в определени исторически обстоятелства и решава определени цели. Човекът е наистина съвкупност от всички обществени отношения и чрез него като най-висше и мъдро творение на природата се отразяват различните импулси на живота и обществения процес. Така не е трудно да се разбере, че върху реална основа може да се тълкува съкровеното човешкото не като непонятна и божествена проява, а като отглас на реалността. Ако действителността ни среща с нравствено осакатени, смазани хора и в техните преживявания няма и помен от високи пориви, присъщи на човешката личност, първопричината е най-напред в обективната реалност. Тя е въздействувала върху човека, характерът на обществото, социалните обстоятелства на неговия живот са се отпечатали в душата му. От това разбиране се определя и целта,

[3] М. Шолохов, Россия в сердце. М., 1975, с. 95.
[4] К. Маркс, Ф. Енгелс. Съч. Т. 2, с. 100.

която пронизва характера на комунистическата партийност — да се променят обстоятелствата. „Ако характерът на човека се създава от обстоятелствата, то би трябвало да направим обстоятелствата човешки.“[5]

Хуманистичната позиция е в основата на нашата естетическа теория. Още К. Маркс подчертаваше, че обектът на изкуството представлява целият свят, който обкръжава човека и точно поради това той се явява част от човешкото съзнание. В този смисъл изкуството притежава „естетическа универсалност“, но винаги основен и главен негов предмет си остава човекът, многостранните му изяви, нравствено-психологическите, идейните му особености като личност.

За литературата на социалистическия реализъм основна творческа цел е новият човек, рожба на коренно измененитe социално-политически обстоятелства, човекът, който активно и съзнателно променя действителността. В този процес самият той се развива. Като изследва индивидуално-специфичното в преобразователната активност на човека, сложните и противоречиви промени, които настъпват у него, литературата обективно застава на активна позиция. Тя стимулира преобразованието и утвърждава истинската стойност на хуманизма.

Естествено е нейното подчертано внимание към човека и неговия душевен свят, към дръзновенията на неговата мисъл, към красотата и поезията в неговите чувства и вълнения. Цялото това богатство е съдържателна и емоционална основа на художественото творчество. Неведнъж талантливи писатели са показвали пример, как реалните герои от живота, истинските исторически и житейски колизии, преминали през перото на художника, придобиват силно идейно-емоционално въздействие.

Съветската литература откри истинската си сила и величие, като търсеше и откриваше в живота на народа новия човек, роден от революцията. К. Федин справедливо изтъква, че „Фурманов даде на критиката първата твърда основа в нейните изисквания към писателите да покажат героя на новото време — опора на търсеното и нужното в съветската литература.“[6] За какво откритие става дума, лесно ще се досетим, като си спомним най-яркото произведение на Д. Фурманов — романа му „Чапаев“. В новата действителност след революцията и гражданската война, когато освободената личност за пръв път усети криле на раменете си и се почувствува истински човек, тя показа на какво е способна и разкри неподозирани преди нравствени сили. Д. Фурманов, непосредствен участник в революционния кипеж и активен защитник на комунистическата правда, съумя да види в бурното течение на живота новия герой и показа в своята книга онзи решаващ смисъл на връзката между хората и обстоятелствата. Още М. Горки прокламираше в своите творби новия закон за героя: като изменят обстоятелствата, хората сами се изменят.

Творчеството на Н. Островски и преди всичко неговият роман „Как се каляваше стоманата“ е още едно потвърждение за тази посока в развитието на литературния процес. Идейно-нравствената характеристика на това произведение разкрива колко здраво е свързан героят с обстоятелствата, как въздействува личността върху обективната реалност и как благодарение на такава позиция личността сама се преражда, придобива чертите на новия човек. Затова подчертаваме, че познанието за човека в литературата е едновременно и познание за условията, в които расте и се развива героят.

Великите писатели винаги са били най-чувствителните и вътрешно пристрастни към проблема за човека, за неговото бъдеще и винаги са търсили свой отговор за този кардинален проблем. Л. Н. Толстой продължително и мъчително размишлява върху целта и смисъла на човешкия живот и човешкото съществу-

---

[5] К. Маркс, Ф. Енгелс. Съч. Т. 2, с. 145.
[6] К. Федин. Писатель, искусство, время. М., 1957, с. 160.

ване, но крайното заключение, до което достига, е, че човекът може да промени единствено себе си. Великото човеколюбие на големия писател опира о твърдата стена на експлоататорския свят.

М. Горки стана родоначалник на нова литература, основоположник на метода на социалистическия реализъм, защото благодарение на своята комунистическа позиция осмисли обективната реалност от по-голяма висота, видя особености, които бяха в мъгла за предшествуващите го майстори-реалисти. Той стана първият художник, творчески осъществил в литературата новото разбиране на човека. Павел Власов е герой, непознат преди като човешка същност, а не само със своите идейни и нравствени разбирания. Той е човек с ново съзнание и друг поглед към света, към своето призвание на тази земя. В речта си пред съда Власов ясно казва главното: „Ние, работниците, хората, от труда на които се създава всичко — от гигантските машини до детските играчки,— сме лишени от правото да се борим за своето човешко достойнство, всеки се мъчи и може да ни обърне на оръдие за постигане на свои цели, ние искаме сега да имаме толкова свобода, че тя да ни даде възможност да завоюваме с време цялата власт. Нашите лозунги са прости: долу частната собственост, цялата власт — на народа, задължителен труд за всички. Вие виждате, че ние не сме бунтовници!“

Героят на М. Горки идва от буйната вълна на историческия порой, но той не се движи, тласкан от тази вълна, а има сили да се изправи над талвега и да определя посоката. Ако се откъсне от историческата вълна, той ще загуби силата си. Смисълът на литературата и изкуството е в изследването и изучаването на неспирното историческо течение, а без опознаване на човека то е невъзможно. „В тази несекваща потребност за художествено възприемане на живота се състои едно от коренните свойства на човека, което го отличава от останалата жива природа. И затова няма и не ще има край на неговия разказ за самия себе си, и затова като основен проблем на литературата стои проблемът за човека“[7], изповядва своята творческа убеденост големият съветски писател Чингиз Айтматов. От отношението на литературата към човека се определят характерът и посоката на художественото изследване. Литературата е мислене в образи и затова нейната изобразителна природа е неотлъчна от човека, но по-съществено е съдържателното откритие за света, което тя чрез човека дава на хората, на поколенията.

Завоеванията на реализма са заложени в оная неподражаема обич и внимание към човешката личност, към нейния стремеж да устои на суровите условия и да разкрие своята душевна красота. Точно правдивостта на реализма съзря човека в оковите, наложени му от обществото, в което живее. Патосът на това отражение иде от преклонението пред личността и от надеждата за нейното развитие и осъществяване. Само че пътят към тази цел беше неясен и твърде далечен.

За тези писатели животът на народа е твърдата основа на изкуството. Животът е колкото извор за вдъхновение, толкова и критерий за художествена правдивост на техните произведения. Видният наш писател-реалист Елин Пелин пише: „Според мен животът е неизчерпаем извор за един писател. Издига се оня писател, който има способност да проникне в него, да го изучава, *да го наблюдава с любов към човека* (курс. м., Г.П.), с чувство на справедливост, с желание да намерим и открием истината с чиста съвест.“[8] Елин Пелин особено подчертава нуждата писателят да е свързан с епохата, неговите схващания да са „отглас на времето“. Един писател се оформя в средата, в която живее, в епохата, в

---

[7] Вопросы литературы, 1967, кн. 9, с. 75.
[8] Ел. Пелин, Йорд. Йовков. Тяхното слово. Варна, 1977, с. 26.

която се ражда. Оттам се оформя и неговият мироглед, и неговият начин на писане.“[9]

Малко преди своята смърт, вече в годините на народната свобода, народният писател прави признание, което е особено показателно: „Много ми се пише . . . И ми е мъчно, че не съм с двайсетина години по-млад. Защото едва сега виждам колко много съм загубил. Ние живеехме при такива тежки обществени условия, че бяхме загубили представа за нещо по-светло и по-хубаво . . . Новото не виждах и не можех да го видя, а старото ме отвращаваше. А сега, като виждам как народът работи, как младите са бодри и весели, та и мен ми се иска да дам още нещо. Интересни сюжети се раждат.“[10] Тези размисли на един от най-самобитните български разказвачи дават интересен отговор на важни теоретически въпроси за художествения процес, отговори, продиктувани от богатата творческа биография на писателя. Най-силно впечатлява искрената обич на художника към човека. Като припомня за тежките условия, при които е живял, в същност Ел. Пелин дава отговор, защо в най-силните му произведения е възпят обикновеният човек, чийто живот е низ от мъчения и несгоди, защо с такава непримиримост са разобличени изедниците и потисниците.

Заслужава внимание още един момент от признанието на писателя. Новата действителност въздействува върху творческата му настройка така, че го възражда, отваря му очите да види другото, светлото лице на живота. Не е случайно, че той, здраво свързаният с труда и със селото писател, се вдъхновява, като вижда „как народът работи, как младите са бодри и весели“. С цялата си творческа сила крупният писател-реалист е уловил истината, новото разбиране за живота, човека и света. Защото голямата цел на всеки писател е да пресъздаде образа на човека, свободен от потисничество, способен да се отдаде изцяло на хората. С победата на социалистическата революция тази мечта става осъществима. Постига се онова, което К. Маркс гениално предвиди с появата на новия обществен строй, който „дава едновременно изключително голям тласък за разстежа на производителните сили на обществения труд и за пълното развитие на всеки индивидуален производител“[11].

Социалните, икономическите и идейните промени, които отличават социализма от предишните общества, многостранно се отразяват върху човека. Той е бил и си остава верен и сигурен барометър за историческите бури, за движението на обществения прогрес.

М. Горки обичал да подчертава, че характерът на литературния герой може да бъде разбран в най-тясна връзка с историческата епоха, която според него само и чрез героя се открива пред нашите очи. Вярната оценка за особеностите на литературния герой като изразител на историческия процес е още половината истина за новото в литературата. Комунистическата идейност насочи писателите към друго разбиране за човека. Може да се твърди, че по своето значение това има революционен смисъл за развитието на художествения процес и в естетическото усвояване на света.

Партийната концепция за човека отразява научното богатство и историческия опит на марксистко-ленинската теория за закономерностите на класовата борба и особеностите на обществения процес, за характера, ролята и мястото на човека в движението на обществото. Благодарение на това литературата вижда човека в неговото монолитно единство, в цялото му богатство от идейни, нравствени и духовни добродетели, като реален плод и като обективен резултат от обществения процес. Но революционната природа на тази партийност

---

[9] Ел. Пелин, Йорд. Йовков. Тяхното слово. Варна, 1977, с. 64.
[10] Пак там, с. 93—94.
[11] К. Маркс, Ф. Енгелс. Съч. Т. 19, с. 123.

насочи литературата не толкова към резултата, тя съсредоточава вниманието си главно върху процеса.

Човекът на нашето съвремие не е пасивен обект за въздействие от историята, той не чака, скръстил ръце, да се изпишат върху него белезите на времето. Той е зареден с вътрешната енергия на откривател, непримиримостта и недоволството са негов белег. Литературата, пронизана от комунистическата идейност, съзнателно утвърждава деятелната личност, която заедно с големия свят променя и своя „малък свят“ и тази промяна все по-решително слага определящата багра върху живота. В този смисъл справедливо някои изследователи говорят за комунистическата партийност като за особен израз на организираната класова борба.[12]

„Майка“ на М. Горки беше първото произведение на литературата, което показа естетическия характер на комунистическата партийност и особен принос за това имат героите, населили произведението. Те са нови хора, каквито литературата дотогава не познаваше. Павел Власов и неговите другари застанаха пред очите на човечеството в своята идейна и нравствена неповторимост като герои от края на XIX и началото на XX в., но и с проекция далече напред във времето. Тяхната историческа определеност иде от появата на пролетариата на сцената на живота, но тази поява се възприема като зарево. То осветява от непознат ъгъл човешката личност, нейната връзка с живота и с бъдещето. Капитализмът без жал беше тъпкал тези герои и така реално беше повлиял да се изостри до такава степен класовото им съзнание, а и човешката им нравственост, че от наковалня на тоя несправедлив свят те дорастваха да станат чук върху ковачницата на времето.

В умението на писателя да види и внушително да изведе на сцената новия герой на епохата е новаторската същност на комунистическата партийност като авторска позиция. Човекът се възправя не само като обект на историята, а и като неин съзнателен субект, като неин творец. Откриването в образа на революционера, на преобразователя, в образа на комуниста, на архитекта на новия свят е велико откритие на литературата в многовековното ѝ развитие като познание. „Героичното у героя в съчетание с простотата, естествеността на чувствата и поведението е характерна особеност за народното художествено възприемане на света, която отдавна и твърдо се е наложила в естетическите представи на народа. Героичното като естетическа категория и понятието за народност на литературата са неразделни.“[13]

Социалистическата литература разрешава нови естетически задачи, поставени от историческото развитие. Усвояването на обществената реалност на революционен кипеж и преход от капитализма и потисничеството на личността към социализма, равноправието и свободата е трудно изпитание. Само опитът и традициите на класиката не са достатъчни. Нужни са други измерения за човешката личност, за нейната душевност и нравственост, за нейното идейно и философско проникновение и зрелост. Същевременно нужни са образността и естетическото внушение, които съответствуват на такива високи цели.

Новият герой на литературата е създател на свят, коренно различен от познатите досега. Писателите изявяват своето творческо умение, когато показват как в процеса на преодоляване на старото, в търсенето на нови отношения и форми за живот и морално осъществяване, т.е. в цялостния спектър на човешката дейност, се формират чертите на новия герой, как той преодолява себе си.

---

[12] Вж. Сб. „По поводу основных теоретических вопросов развития литературы ГДР“, издание на Института за обществени науки при ЦК на ГЕСП, 1972.

[13] Ю. Барабаш. О народности. М., 1970, с. 27.

Всяко общество идва с определени исторически задачи. В паметта на народите са останали писатели и произведения, в които правдиво и силно са уловени мащабните очертания на движението на народната вълна. За нашето общество такава глобална историческа цел е формирането на човек от нов тип като всестранно развита хармонична личност.

Тази цел изцяло съвпада с главната мисия на литературата. Още от древността и до наши дни истинските писатели, независимо каква епоха са отразявали, кои са били техните герои, винаги са дирили образа на освободения човек, способен да се развива по законите на справедливостта и красотата. Такава цел за първи път е реална в условията на социализма, когато „свободното развитие на всеки е условие за свободното развитие на всички“ по думите на В. Ленин.

Когато се изгражда зрялото социалистическо общество и човекът е естествен епицентър в дейността на партията и обществото, литературата съзнателно изследва личността, за да докосне непознатите измерения на историческия развой. Освободеният човек в много по-голяма степен е способен да разкрие богатството на своята идейна, нравствена и духовна сила. С това той обогатява литературното познание за света с непознати истини. „Днешната работническа класа — пише видният наш белетрист Камен Калчев — носи в себе си всичките добродетели и недостатъци на нацията, плюс едно велико достойнство, че тя, работническата класа, в нашия социалистически строй носи отговорност за всичко, което става у нас, включително за живота и бъдещето на нацията, за живота и бъдещето на човечеството. Такава мисия никога и на никоя класа не е възлагана!“[14]

Голяма част от своето творчество Камен Калчев посвети на работническата класа — от повестта си за Георги Димитров — „Син на работническата класа“, до романите за прераждането ѝ и нейното възмъжаване — „Семейството на тъкачите“, „Двама в новия град“. Тези произведения наред с произведенията на редица други писатели (А. Гуляшки, П. Вежинов, Ст. Ц. Даскалов и др.) с различна сила на художествено внушение разкриха проглеждането на освободения народ, бавното и мъчително осъзнаване на голямата историческа отговорност пред всеки и пред всички за личната съдба и за съдбата на отечеството. Нашата литература съумя правдиво и сравнително пълно да отрази социалното, политическото и нравственото осъзнаване на българина, неговото прозрение за историческите отговорности, които му предстоят. Вярната идейна позиция и дълбочината на естетическото осмисляне станаха основа на художествените обобщения за хората и времето. Редица герои, сътворени от социалистическата литература, без особен риск можем да назоваваме като концентрирани образи за важни отрязъци от по-новата ни история. Ирина и Борис Морев от романа „Тютюн“ на Д. Димов остават художествени символи за оня свят, който си отиде и повлече към гроба неустойчивите и блуждаещите; Мито от книгите на Ст. Ц. Даскалов така или иначе си остава обобщеният художествен тип на българския селянин, който болезнено и трудно се прощава с парчето земя, за да поеме пътя към кооперирането . . .

Нашето общество има много отличителни черти — то е общество на социална и нравствена справедливост, чистота и честност. Неговите морални критерии имат изключително значение за художествения образ на реалността, за характера на героите, които писателите създават. Най-важна отлика на тези герои все по-решително става именно тяхната нравствена извисеност. Справедливо съветският критик А. Бочаров пише: „Проблемът за избора придобива невиждана острота — и за философията, и за социологията, и за етиката, и за изкуството — в следвоенното време, когато в целия свят стремително нарасна отговорността на личността за всичко, което става наоколо, а главно — осъзнаването от нея

---

[14] К. К а л ч е в. В моя свят. С., 1969, с. 88—89.

на тази отговорност. Изобразяването на нравствения избор . . . позволява да се покаже процесът на изменение на характерите, това, как се формира, нравствено как се обогатява или опустошава, как става безнаследствена една или друга личност.“[15]

Нравствената цялост на личността е основната посока в изследването на съвременната литература и отразява обективен процес. Точно върху нравствените везни се претеглят реалността, взаимоотношението на човека с обществото, самата личност. Засиленото нравствено начало все по-ясно се съпровожда от дълбок философски размисъл за човека и света, което придава на художественото проучване наистина историческа мащабност, дълбочина. Може да се вярва, че тази тенденция в литературния процес ще се засилва и обогатява, че със зрелостта на социалистическото общество тя ще придобива нови черти.

Развитието е ново потвърждение за естетическия смисъл на комунистическата партийност при изследване на новата реалност, за обогатяване на художествения процес. Авторите с политическа заостреност и творческа съсредоточеност дирят не само светлото в нравствеността на съвременника, а и онова, което му пречи и го държи към миналото. В този смисъл партийността, като въздействува за зряло и мъдро проникване в обективния ход на историята, същевременно насочва вниманието на писателя към герои, които в своето индивидуално идейно-нравствено поведение бележат контурите на епохата, нейните тенденции. Именно чрез образа на новия човек се показва движението на историята, пътят на човечеството. Само чрез синтеза на неповторимата, ярка индивидуалност с развитието на обществото, т.е. заедно с биографията на народа и на века може да се намери правдивият и емоционален, внушителен образ на нашата епоха и на нейния герой.

Съотнасянето на личността към историята от позициите на комунистическата партийност, осмислянето на особеностите на времето и на човека като индивидуално характерен и в същото време като очовечен тип на обществения развой е плод на грижовно научно анализиране и на художническо проникновение. В. И. Ленин беше писал: „. . . като не разбираме делата, не можем да разберем и хората другояче, освен . . . външно“[16].

Недостатъчното познание за цялото богатство на действителността е съдбовно за идейно-художествената концепция на писателя и на първо място за неповторимата човешка същност на неговите герои. Писателят говори на света за себе си и за своята епоха чрез живи хора. Писателската пластика не е всесилна да скрие жизнената и духовната нищета на героите. Литературата губи своята сила, щом е населена с невзрачни и бедни характери, с хора, недорасли да бъдат литературни типове. Защото истинският художествен тип е човек от живота, но е поне с глава по-висок, за да се вижда по-далече, да може да учи и възпитава. Героите на литературата, когато са мащабни личности, изградени по законите на естетическото внушение, съдържат в себе си нещо повече от своята индивидуална, лична характеристика и са способни да откриват тайните на времето, на историята. Такива герои заставят човека да мисли за себе си, за света и за бъдещето. „В същност, ако у писателя има мисия на земята,освен да доставя развлечение — пише Дж. Голсуърти, — то тя се състои тъкмо в това — да създава характери, да заставя хората да мислят и чувствуват.“[17]

Пътят към истината за времето в литературата най-често върви в две посоки — панорамно оглеждане на обществения процес и извайване на детайлите на реалността, чертите на отделните герои, колорита на епохата, на всичко, чрез което отделните звукове на живота се сливат в един мощен хор, възхваляващ

---

[15] Вопросы литературы, 1972, кн. 2, с. 4—5.
[16] В. И. Ленин. Съч. Т. 34, с. 399.
[17] Иностранная литература, 1962, кн. 7, с. 196.

епохата. Такъв подход е свойствен най-вече, когато се изследва по-дълъг исторически отрязък. Тогава писателят наред с върховете съзира и по-дребните по значение събития, които му помагат да очертае релефно импулсите на обществения процес, да покаже по-широка галерия от характериологични изяви, налагащи усещане за епичност на повествованието.

Многотомният роман „Обикновени хора“ на Георги Караславов разкрива впечатляваща картина за значителен период от най-новата ни история. Това усещане идва благодарение умението на писателя да нарисува силни човешки личности, плътно свързани с времето, зависими от него и въздействуващи върху неговия ход. Индивидуално-човешкото е натоварено със сложно и обемно историческо съдържание. Диалектиката на личността очертава и допълва диалектиката на историята. Чрез хората, чрез техните характери по-добре разбираме смисъла на обществения живот, явленията и процесите в него. Героите на Г. Караславов се налагат не само и толкова като рожба на своето време. Те сами творят историята, защото са личности с позиция и имат цел в историческия процес. Онова, което е непосилно за бащите поради неумение или историческа ограниченост, постигат наследниците като нов етап в растежа на народа и като дълбоко идейно и нравствено усъвършенствуване на личността. Така характеристиката на героите като хора с нова закваска, способни да разберат и овладеят движението на времето, позволява на писателя от позициите на комунистическата партийност да очертае народопсихологията през важен етап от развитието му. Конкретните исторически събития стават рамка, през която писателят оглежда социалното битие на народа, идейното и нравственото прозрение на обикновените хора, върху чиито плещи лежи отечеството.

Изследването на Г. Караславов се разгръща върху основата на семейството и в първите книги това създава впечатление, че сме се срещнали с битов роман, където са много силни социалните анализи. Колкото по-широко се разгръща повествованието и героите показват истинския си образ, толкова по-ясно става, че пред нас е мащабна епическа картина на народната съдба, че се отразяват остри завои в историческия процес. На пръв поглед сякаш разказът е за времето след крушението през Първата световна война, за кървавия погром през Септември 1923 г., за вилнеенето на фашизма и приближаването към свободата. Това са пределно силни и ярки върхове, които дават епичното основание на писателя. В същност истината е по-сложна. Художникът-комунист е съумял да види зад фасадата на историята тласъците на същностно-човешкото, на онова, което определя хората, което вписва към техния лик новите багри на времето. Проследявайки съдбата на няколко поколения, Г. Караславов от позициите на комунистическата идейност изследва нравственото усъвършенствуване на личността в условията на остри социално-класови сътресения. Може да се каже, че повествованието на Г. Караславов като картина на българската народопсихология продължава започнатото от Ел. Пелин в „Гераците“ и други творби. Идеята за неспирния напор на класовата диференциация в българското село и за нейното въздействие върху психологическия облик на хората, върху тяхната човечност, е изведена талантливо и последователно. Като показва тези същностни идейно нравствени изменения в селото, писателят създава мащабна художествена картина. Селото е, което дава тогава лице на страната и на народа. Семейството на Тошавровите през дългите години на борби и изпитания се въздига като дом на народа, много преживял и препатил, но в своето страдание проумял силата си, разбрал историческото си призвание. „Караславов за разлика от майсторите на класическия реалистичен роман има за задача и строгото изграждане образите на онези обикновени хора, които се наемат с преустройството на живота. По този начин старият реалистичен роман, съединявайки в себе си картината на човешкото безобразие с идеята на отрицанието, се оказва малко тесен за творче-

ския замисъл на Караславов. Писателят, ръководен от своя социалистическо-реалистичен поглед върху света, включва в повествованието и изображението на реално съществуващата битка за революционното преустройство на действителността от страна на обикновените хора.“[18]

В редица нови произведения на нашата литература крупни и съдбовни отрязъци от живота се оглеждат в битието на едро скроените литературни герои, надарени с чисти народни добродетели.

Грашев от романа „Реката“ на Дико Фучеджиев се налага в повествованието със сложна човешка индивидуалност, с качества, които правят от него запомнящ се характер. Ако трябва обаче да определим кое го издига като характерен герой, ще признаем, че освен индивидуално-неповторимото решително се вмесва и общественото, исторически значимото. Благодарение на него историята живее чрез Грашев, както и той живее чрез историята. Съдбата на героя отразява съдбата на народа.

Сложната идейна и нравствена борба на Грашев заради индустриалните промени, наложени от социалистическата революция в развитието на родния му край, не се побира в тесните рамки на модния екологичен проблем. Грашев е личност, която дълбоко вътрешно изстрадва не само своите тревоги и несгоди, а преди всичко трудните промени на живота. Нравствената му борба се подклажда непрестанно от идейните и моралните убеждения на човек с ново съзнание, за когото днешното е сложна духовна сплав от история и бъдеще и за всичко той, човекът на социализма, е лично отговорен. Точно тази лична отговорност се налага като отличителен белег на човека и комуниста Грашев.

Д. Фучеджиев е съумял не само да защити партийното разбиране за човек от нов тип, но с тънки психологически нюанси уплътнява образа му, за да израсне той като ярък и внушителен. Героят се ражда в движението на народа към социалната справедливост и затова сам приема за своя жизнена позиция народната съдба. Вътрешната борба у Грашев има корен, отиващ далече в историята на Реката. Особено близки до сърцето му са ония години, когато с оръжие е бродил по родните места, преследван от фашистите, и в мечтите си е виждал този живот, заводите. В новата съдба на Реката се оглежда социалистическият ден на цялото отечество, а животът на Грашев — това е близката история на родната земя, биографията на времето. От органичното сливане с времето героят получава значителна историческа мащабност и разкрива своята характерология чрез присъщите на народа особености. Народността в образа става вътрешна особеност на човешката му измеримост, на идейното му движение и осъществяване.

Погрешно е да смятаме, че дълбочината и цялата сложност на народността може да бъде естетически реализирана в художественото произведение от един образ даже когато е направен рядко впечатляващ. Не можем да не се съгласим със съветския теоретик Ю. Барабаш, който пише: „Народният характер е понятие толкова многостранно, че е невъзможно да си представим, че той се е въплътил изчерпателно в един образ, колкото и пълнокръвен и художествено обемен да е той. Такава задача — да се разкрият чертите на народния характер в цялата му пълнота и диалектичност, е по силите в крайна сметка само на цялата литература, опитите да се направи това само върху основата на един образ като правило са завършвали с неуспех даже у известни художници.

Друг въпрос е, че колкото по-талантлив е художникът, колкото по-близко стои той до народа, до неговия духовен живот, морални критерии, естетически представи, толкова с по-голяма пълнота и убедителност разкрива типичните

---

[18] М. Василев. Проблеми на съвременната проза. С., 1971, с. 144.

черти на народния характер в създаваните образи и ние закономерно разглеждаме това като свидетелство за народността на неговото творчество.“[19]

Не е възможно да си представим образа на Грашев в тази му индивидуална човешка пълнота и богатство, ако не съществуваха многобройните поточета на народния живот. Те очертават както характера на народа, така и реалното присъствие на героя. Допълването е естествено, защото концепцията за героя е жизнена част от разбирането за народа като двигател на историческия процес. Така обективното в развитието на обществения живот се разкрива и чрез индивидуалното, субективното. „Характерът трябва да слее своята особеност със своята субективност — подчертава Хегел. — Той трябва да бъде определен образ и в тази определеност притежава силата и твърдостта на единния патос, оставайки верен на самия себе си. Да бъде в единство със себе си — това именно се явява в изкуството онова безкрайно и божествено, което има индивидуалността в себе си. Изхождайки от това, ние сме длъжни да признаем, че такива черти като твърдост и решителност се явяват много важна съставна част на идеалното изображение на характера.“[20]

Откриването на героя, който носи в най-голям обем богатството на времето и в същото време не се задушава под товара на тази тежест, а запазва ясно очертан индивидуален характер, е съществена посока в развоя на съвременната литература. Откритието е винаги среща с неповторимото и затова се явява като нова дума за човека и за живота. Литературният процес показва, че към такава щастлива реализация на замисъла писателят може да върви, когато щедрият талант, високата пластическа култура се съчетават с идейна зрелост и проникновение. Погледната и от този ъгъл, се вижда неоценимата заслуга на комунистическата партийност за художествената реализация на новата концепция за личността.

---

[19] Ю. Барабаш. О народности, с. 272—273.
[20] Г. В. Ф. Гегель. Соч. Т. 12, с. 245.

ЕДИН ЩАСТЛИВ ЮБИЛЕЙ

Донка Петканова-Тотева

Акад. Петър Динеков принадлежи към най-талантливите учени на нашето време. За неговата многостранна и богата научна, педагогическа и културно-обществена дейност тепърва много ще се говори. В тази ограничена по обем статия нямам претенцията да изчерпя всичко, каквото трябва да се напише за него.

Иска ми се да започна с това, което винаги ми е правило най-силно впечатление — неговата личност, той, такъв, какъвто е като цялост. Вродените положителни качества, здравите морални принципи на домашната среда, солидното образование и самообразование оформят една богата с духовни ценности личност. Буди дълбоко уважение неговата принципност, чувството му за справедливост и човешко достойнство. Той не води дребнави спорове, ненавижда литературното клюкарство и личните ежби в научния живот, евтината ефектна фразеология. Когато критикува, прави това от лични убеждения, аргументирано и логично, не напада своите събратя по перо, уважава човека и неговия труд. Когато се отбранява, той насочва вниманието си към съществените въпроси, следвайки фактите и здравата логика. На безпринципните, дребнави и некомпетентни критики той не обръща внимание, минава покрай тях външно равнодушно, като че ли не се отнасят за него. Винаги успява да съхрани престижа на личното си достойнство и уважението към науката и читателя. За някои неща обича да казва: „Това няма нищо общо с науката.“ Следователно не бива да му се обръща внимание, не бива да се хаби излишна енергия. Той не може да бъде подведен, не може да бъде „купен“. Негов буден съветник е съвестта му и убежденията му. По различни поводи е казвал: „Никой не може да ме застави да се застъпвам за някого, ако не съм убеден, че заслужава.“ Пише по разум и убеждение, изказва се по убеждение, постъпва по убеждение. Може би понякога се е заблуждавал, това е друг въпрос; има ли човек, освободен от този грях?

Удивителна е неговата работоспособност, вътрешна организираност и жизненост. Понякога казва, че много си е губил времето и съжалява за пропиляното време. Ако погледнеш обаче отстрани, учудваш се на такова изказване. Всеки миг на П. Динеков е изпълнен с плодотворна, обществено полезна дейност, с интересни и смислени срещи. Познаваме го във вечно движение, постоянно зает с нещо важно — тича от симпозиум на конгрес, днес у нас, утре в чужбина, и винаги живо заинтересован от научните въпроси, и винаги в първите редици на участниците. Той е заемал и заема не една отговорна длъжност, бил е член на ред комисии, където се чертаят програми, решават се важни научни и културни въпроси (повече от 20 години е ръководител на катедрата по българска литература при Софийския университет; зам.-ректор (1962—1964); дългогодишен председател на ВАК и др.; понастоящем ръководител на секция в Института по литература при БАН; директор на Института по фолклор; член на международния

комитет на славистите; директор на новооснования Кирило-Методиевски център). Но само това ли? Колко лекции е прочел у нас и в чужбина по време на своята дългогодишна предана преподавателска работа, колко сказки в София и в провинцията, колко аспиранти е подготвил (само по старобългарска литература те са 10), на колко списания е бил или в момента е отговорен редактор („Български фолклор“, „Стара българска литература“ и др.) или член на редакционна колегия („Изкуство“, „Септември“, „Литературна мисъл“, „Български език“ и др.). И най-важното — колко книги и статии е написал! Научният и културният живот е съдба за акад. П. Динеков. Той нищо не върши формално, всецяло е отдаден на работата си. И при тази неуморна и значителна по съдържание дейност говори за „пропиляно“ време! Това показва колко високи изисквания поставя към себе си. Липсва му присъщото на посредствените хора самодоволство от извършената работа, той е искал и иска повече от себе си.

Двамата братя на П. Динеков загинаха трагично — единият във фашистки концлагер, а другият — в Отечествената война. Самият той винаги е стоял на страната на демократизма и хуманизма; с гражданското си поведение, в преподавателската си и научната работа бе повече комунист от мнозина други, бе и си остава истински прогресивен човек. Прогресивен в убежденията си, в начина на мислене и писане, в постъпките си. Винаги и навсякъде той е отстоявал здравите научни принципи, националните ни интереси, милеел е за престижа на българския учен. И ако паметта понякога забравя недокументираните благородни усилия, неговото научно и културно дело остава като най-ярко доказателство за гражданските му, патриотични и научни позиции. П. Динеков вече много години стои в предните редици на културния фронт; той бе един от онези, които поведоха нашето литературознание и фолклористика по нови друмове, отдавайки заслужено признание и на старите ни учени. Той винаги е проявявал интерес към новите, трезви идеи и теории и е един от първите, които са ги подемали. При него патриотичното и общественото начало е свързано с научното и обратно. Той утвърждава националните постижения в литературата чрез търсене на истината. Показва обосновано и спокойно, по научен път ценностите, които е създал българският народ в областта на духовната култура.

Като преподавател и ръководител на катедрата по българска литература и Института по фолклор акад. П. Динеков щедро раздава своите знания и научен опит. Не щади времето и силите си, считайки поетите задължения не само за служебен, но и за човешки дълг. Чувството му за отговорност се е проявявало във всички сфери на дейност, а също така и в трудовата му дисциплина. Всеки, който е работил в близост с него, знае колко сериозно се отнася към всяка задача, колко внимателно изчита всяка аспирантска работа, ръкопис за рецензиране или редактиране, с какво търпение е изпитвал студентите с грижата да ги оцени точно, колко много време отдели за своя кръжок по българска литература до Освобождението, който работи повече от 25 години и излъчи множество научни кадри.

Всичко това е проява на обществено съзнание, на уважение към хората и към труда.

Своите аспиранти и асистенти П. Динеков винаги е съветвал да четат, да четат и пак да четат. Да не бързат да пишат, да четат! Сам той е винаги добре осведомен за научния живот у нас и в чужбина, чете български, френски, руски, полски научни списания, следи редовно ежедневната преса, не му убягва от погледа съвременната художествена литература, не пропуска интересна новоизлязла книга. Веднъж една научна сътрудничка от Пушкинския дом в Ленинград се пошегува: „Петр Николаевич знае много по-добре какво става у нас, отколкото самите ние.“ В тези думи има много голям процент истина. С нищо не можеш да изненадаш акад. Динеков, тъй е опъната струна за всичко ново и значи-

мо в културния живот. Това е самодисциплината на един роден литератор с пъргав ум, който е влюбен в работата и четенето; те му доставят удоволствие, щастие. Качество, което П. Динеков извънредно много цени у младите научни работници, е тъкмо любовта към поетата научна специалност и към труда. За него тя е част от способността на човека да се занимава с научна дейност, залог за успех.

П. Динеков няма нищо общо със затворения кабинетен учен. Той живее с трепетите на нашето динамично време, пише не само за студенти и учени, но и за ученици и за широката общественост, изказва се по въпроси на архитектурата, на книгоиздаването, горещ поклонник е и популяризатор на полската култура. Той е занимателен и духовит събеседник, заобиколен с широк кръг приятели от всички културни кръгове и преди всичко с писатели. П. Динеков е почитател на изкуството изобщо. Редовно ще го срещнете в театъра на премиерни представления, по концертните зали, в изложбените салони. И още нещо, той притежава онези качества, присъщи според мен на големите личности — достъпност, естественост в поведението, отзивчивост за онези, които търсят неговата помощ, доброжелателност и толерантност, човешка и научна етика.

* * *

Интересът на П. Динеков към литературата се проявява още през ученическите години. Този интерес се развива и задълбочава по време на следването му в Софийския университет (1929—1933), където той завършва славянска филология. Тогава неговите занимания поемат определена литературнокритическа и научноизследователска насока. Специализацията му в Полша (1934—1935) разширява културата му, допринася за неговото формиране като учен с верен поглед върху художествените явления. В София и Варшава П. Динеков учи при забележителни професори, за които винаги при подходящ случай разказва с удоволствие, особено за известния специалист по старобългарска литература Йордан Иванов, за полските професори Ю. Уелски и Ю. Кшижановски.

Творческата биография на П. Динеков започва на страниците на „Литературен глас“. Тук той публикува рецензии за научни трудове, за списания, за художествени творби, а също така и статии. Една от първите му сериозни научни публикации е „Неизвестни писма на Н. Бончев“ (алманах „Литературен глас“, 1931). След още няколко статии за епохата на Възраждането (за Априлов, за Ботев, за „бачокировците“) през 1937 г. П. Динеков обнародва първата си книга — „София през XIX в. до Освобождението на България“, богата с документален материал за миналото на града. Тогава той е учител във френския колеж в Пловдив (1936—1938). В същата година излиза от печат и студията „Марин Дринов и Нешо Бончев“ (Списание на БАН, 1937, кн. 56). Започва устремният възходящ научнотворчески път на П. Динеков. Следва монографията „Софийски книжовници от XVI в. Ч.1. Поп Пейо“ (1939), студията „Кузман Шапкарев — събирач на народни умотворения“ (СбБАН, кн. 34, 1940, с. 471—563), сборниците със статии „Първи възрожденци“ (1942, 1944[2]) и „Литературни легенди“ (1962), редом с тях поредица други статии, както и една антология — „Българска лирика“ (1940). П. Динеков смело и решително навлиза в научния живот и със своята активност, ясна и логическа мисъл, със своя хубав език, със способността да вижда значителното и да го изрази убедително, без излишество на думи, спечелва доверието на читателя, уважението на научните среди и си изгражда траен авторитет. От 1945 г., ненавършил още 35 години, той е вече професор в Софийския университет. Тук преподава от момента на назначението му за асистент (1938) цели 40 години!

Днес в научния актив на акад. П. Динеков стоят 20 самостоятелни книги. 3 антологии (освен споменатата още — „Старобългарски страници“, 1966, и „Възрожденски страници“, 1969, в два тома), участие в „История на българската литература, т. 1 (1962) и т. 2 (1967), където е и в главната редакция, участие в „История на България“ т. 4 и 5 (под печат) и извън това многобройни статии в научния и периодичен печат. Сборник с изследвания на П. Динеков е издаден на полски (0 bułgarskiej literaturze, folklorze i zwiazkach z Polska, 1977). Множество публикации той има в чужди научни издания — на руски, полски, френски, немски и други езици. Към всичко това трябва да прибавим многобройни съчинения на български писатели от Възраждането и след Освобождението, излезли под негова редакция. Между тях има и творби на малко известни автори, което предполага предварителна сериозна изследователска работа.[1]

Научните интереси на П. Динеков винаги са били твърде широки. Той с успех пише в областта на старобългарската литература, на българската литература от периода на Възраждането, в областта на фолклористиката, на новата литература от Освобождението до наши дни, на полската и руската литература, а понякога докосва и езикови проблеми. Един от основните му съвети към нас, неговите възпитаници, беше да не се пръскаме в науката. Казвал е неведнъж: „Много интересни неща има, но човек трябва да съумее да задълбочи вниманието си в една научна област.“ За себе си смята, че е грешил, гдето „прекалено много“ се е пръскал. Дали това е минус или плюс, трудно е отведнъж да се каже. Той успя да подготви множество тесни специалисти — „старобългаристи“, „възрожденци“, „фолклористи“, но самият не съумя да се стесни в рамките на една специалност. Не можа да устои на изкушението на многото интересни неща, които постоянно го привличаха и въодушевяваха. Но може би тъкмо широтата на научните му интереси, богатството на литературната му и обща култура, компетентността му в цялостното развитие на българската литература от нейните наченки до най-новите романи и стихосбирки му придава особено обаяние като учен, преподавател и ръководител на млади научни труженици. Неговият универсализъм му даде възможност да достигне до значителни обобщения, да види особеностите на литературното развитие във всичките му етапи и епохи.

От научните жанрове П. Динеков предпочита статията. Може да се каже, че той е майстор на научната статия. Неговите многобройни сборници със статии набелязват възлови проблеми, хващат нишките на развитието, чертаят картината на литературния живот на една епоха или дават портрет на писател, спират поглед върху отделни творби или изучават интересни литературни връзки. Ето сборниците му от последното тридесетилетие: „Литературни образи“, 1956; „Писатели и творби“; 1958; „Възрожденски писатели“, 1962, 1964[2]; „Литературни въпроси“, 1963; „Из историята на българската литература“, 1969; „Между свои и чужди“, 1969; „Историческа съдба и съвременност“, 1972; „При изворите на българската култура“, 1977; „Между фолклора и литературата“, 1978; „Похвала на старата българска литература“, 1979.

В едно богато научно дело винаги има най-значителен дял. Далеч съм от мисълта да отричам или омаловажавам заслугите на П. Динеков като ценител на полската литература, качествата му на критик и изследовател на следосвобожденската и най-новата литература. Статиите му за Ив. Вазов, Захари Стоянов, Елин Пелин, Пенчо Славейков, Ракитин, Христо Смирненски, Людмил Стоянов, Николай Марангозов и особено за Йордан Йовков и Елисавета Багряна са написани проникновено и хубаво. Не е от моята компетентност да ги оценявам, надявам се, че други ще сторят това. Но главната заслуга на П. Динеков като учен

---

[1] Пълна библиография на публикациите на П. Динеков е изработена от Т. Янакиева, трудът ще излезе от печат в скоро време.

е в сферата на онези научни дисциплини, които той преподава в университета — старобългарската литература, литературата на Възраждането и българския фолклор.

Като изследвач на старобългарската литература П. Динеков се проявява ярко най-напред в споменатата книга „Софийски книжовници от XVI в.“ (1939). Това е монографично изследване, с което се въвежда в науката един нов автор. Проучването съдържа обилни факти, които рисуват облика на книжовния живот в София през XVI в., анализ на житието на Георги Нови Софийски и на службата му. П. Динеков издава и един нов препис на житието. Изследването се отличава с изчерпателност и до днес остава незаменимо.

След войната ред мнения на буржоазната наука трябваше да бъдат преразгледани. Пред изследвачите на старата ни литература се изправи задачата тя да се изследва с нови методи. П. Динеков написа тогава първия учебник по старобългарска литература („Стара българска литература“, ч. 1, 1950; ч. 2, 1953), в който преодоля филологическия метод на разглеждане на средновековната литература и приложи нов за времето подход — естетическия наред с историко-литературния. Този учебник обслужва поколения студенти и ги накара да видят старата ни литература като жива литература на времето. Тук бяха дадени сбити, но точни анализи на литературните творби, характеристики на епохите, в основни черти бе решен въпросът за периодизацията на старобългарската литература. От днешно гледище той в някои отношения е остарял, тъй като се откроиха нови факти и в науката се появиха нови идеи. През 50-те години обаче бе не само един сполучлив учебник за студенти, но и начало на нов етап в интерпретирането на старобългарската литература.

В трудовете си, писани по-късно, П. Динеков отиде по-напред в изследването на средновековната литература като изкуство. Той постави на разискване нови проблеми и изрази по тях определено становище. В статията си „Въпросът за началото на старобългарската литература“ (International Journal of slavic linguistics and poetics“, Хага, III, 1960, с. 109—121) подигна въпроса за художествената стойност на първобългарските надписи. Той ги включи в историята на българската литература, като взе за решаващ белег съдържанието, а не формата (езика и материала, на който са написани). Неговата постановка и неговите доводи бяха възприети и от други учени. Днес въпросът се смята за решен — първобългарските надписи не могат да се изключат от историята на българската духовна култура, те са своеобразни летописи, с които започва нашата литература.

П. Динеков видя най-добре мястото и значението на старобългарската литература за времето и връзката ѝ с националната ни съдба, набеляза характерните ѝ черти. Тук заслужава да се споменат статиите: „Основни черти на старата българска литература“ (Литературна мисъл, 1959, кн. 1, с. 34—59); „Старобългарската литература, наша гордост и наша тревога“ (Лит. мисъл, 1970, кн. 2, с. 51—72); „Старата българска литература и националната ни историческа съдба“ (Старобългарска литература, 1971, кн. 1, с. 5—32); „Историческата мисия на старобългарската литература“ (Старобългарска литература, 1977, кн. 2, с. 5—19).

За старата литература П. Динеков пише възторжено, с дълбоко проникване в нейното значение и същност, с верен исторически поглед. Той цени високо смелите и оригинални идеи на Д. С. Лихачов, възприема, прилага и уточнява ред негови изводи, но понякога и спори с него, например по въпроса за „литературата-посредница“ и за „наднационалната“ литература. П. Динеков подчертава историческото съзнание на българския народ, отразено още в най-ранните ни паметници, „устрема на българския народ към култура“, връзката на старата книжнина с тревогите на времето. Той разглежда средновековната литература

не като абстрактна и „затворена в себе си цялост“, а като отражение на исторически явления и потребности. Изображението на действителността обаче е специфично, до голяма степен условно в зависимост от възгледите на епохата и средновековния литературен канон.

Зад малкото безспорни сведения, които имаме за старобългарските писатели, вниквайки дълбоко в творбите им и в агиографските произведения за тях, П. Динеков си постави задача да види личността на старобългарския писател (вж. „Личността на Константин Философ“ — в Константин-Кирил Философ. Юбилеен сборник по случай 1100-годишнината от смъртта му, 1969, с. 17—30; „Личността на Евтимий Търновски“. — Старобългарска литература, 1980, кн. 7, с. 3—21). Особено успешно прави той това в статията си за Евтимий. Въпросът за личността на този голям средновековен писател не е бил предмет на специална разработка. П. Динеков споделя мисли и наблюдения за „живия човек, доколкото можем да го открием във вестите и данните, с които разполагаме“. Както и в другите си изследвания, така и тук той не се увлича в своеволни тълкувания, преднамерени идеи и лични предпочитания. Изхожда от спецификата на средновековния стил, анализира внимателно „Похвално слово за Евтимий“ като извор за опознаване човека Евтимий, съобразява се с историческото развитие и с изискванията на конкретното време. Авторът показва исихаста и общественика Евтимий, подготовката му за книжовна дейност, нравственото му величие, твореца Евтимий — дълбок, взискателен, богат, а също така се спира на въпроса за отношението на съвременните български писатели към личността на Евтимий. Сумирайки качествата на общественика, писателя, патриота Евтимий, той го определя като „велик средновековен просветител“, „монументална фигура, една от онези личности, които въплъщават в себе си историческата съдба на народите“. С тази вярна и висока оценка, плод на научни наблюдения и свободна от догматизъм, П. Динеков „реабилитира“ напълно Евтимий, който до неотдавна бе подценяван в резултат на едно ограничено историческо виждане.

Проблем, който много често занимава П. Динеков, е този за мястото на отделните старобългарски автори и явления в литературния развой и значението им за този развой. На него са посветени няколко статии: „Делото на Кирил и Методий в развоя на старата българска литература“ (в: Хиляда и сто години славянска писменост 863—1963. Сборник в чест на Кирил и Методий, 1963, с. 5—19); „Климент Охридски в развитието на българската литература“ (в: Климент Охридски. Сборник от статии по случай 1050 години от смъртта му, 1966, с. 25—37); „Търновската книжовна школа в развитието на българската литература“ (в: Търновската книжовна школа 1371—1971, 1974, с. 15—26); „Симеоновият (Светославов) сборник от 1073 г. в развитието на българската литература“ (Старобълг. литература, 1979, кн. 5, с. 3—9); „Преводите в развитието на старите славянски литератури“ (Славянска филология, т. 16, 1978). За всяка от тези статии могат да се кажат хубави неща, защото всяка съдържа верни наблюдения и обобщения, нещо ново, невидяно от други изследвачи или неказано с такава точност, макар че съвсем непознати факти не се привличат. Ще ми се да се спра повече на статията за преводите. Тук П. Динеков поставя „методологически въпроси“ (такова е и подзаглавието ѝ) и разглежда един нов за литературознанието проблем — мястото на преводната литература в една национална литература. Като подема някои идеи на Д. С. Лихачов, който пръв постави въпроса за преводите в славянските литератури в теоретичен аспект, П. Динеков го осветлява върху материал от старобългарската литературна история. Той развива извънредно интересни мисли за „ролята на преводите при възникването на старите славянски литератури“, за въздействието им за развитието на отделните народностни литератури, за преводите „като структурна единица в системата на старите славянски литератури“ и др. С методологическите изводи, които прави, и с на-

белязаните проблеми за бъдещо изследване П. Динеков отправя българските учени към нова, слабо проучена насока на научно дирене. Разработката на тези въпроси ще обогати, а може би и отчасти ще коригира някои представи за литературния процес и литературната култура през Средновековието.

П. Динеков разработи и въпроси на българо-руските връзки — в обобщен теоретичен план или по-конкретно като изследване на връзки в определена епоха (вж. „Общност и различия в развитието на старите славянски литератури“.— Славянска филология, т. 11, 1968, с. 49—62; „Българо-руски литературни паралели през Средновековието“. — Болгарская русистика, 1976, кн. 2, с. 3—6; „Из българо-руските литературни връзки през XVI—XVII в. — В: Из историята на българската литература, 1969, с. 120—139). Той се е занимавал още с въпроса за хуманизма в старобългарската литература — един проблем, схванат в неговата сложност и своеобразие, за културните центрове през Средновековието, много-кратно проучва отношенията между фолклора и литературата, разгледа делото на видни учени, като М. Дринов, А. Т.-Балан, Ю. Трифонов, Й. Иванов, Д. С. Лихачов.

Изследването на старобългарската литература има много страни и предлага широко поле за работа. То оформя учени от различен тип — някои с подчертан интерес към теорията, други към текстологическата, палеографската и издателската работа, трети към извороведската и филологическата, към издирването на нови преписи; големи възможности разкриват старите литератури за сравнителни литературоведски проучвания и за всякакъв тип анализ на отделните творби. Днес, когато в световен мащаб средновековните литератури заеха своето равноправно място в изследванията на развитието на човешката художествена мисъл и когато у нас изучаването на старата ни литература бележи разцвет, се проявяват учени с различен профил. П. Динеков е теоретик и историк на старобългарската литература с ясно изявен литературоведски подход. Той има отношение към палеографски, изворoведски, текстоложки въпроси, към издирването и издаването на паметници и уважава този къртовски труд, при който се изисква не само търпение, но и отлична подготовка. Той не се отнася пренебрежително към т.нар. „фактолози“, а ги цени, защото знае какви способности и знания са необходими, за да бъдеш добър текстолог. Той сам е чел в университета специален курс по текстология, грижливо е събирал факти и документи, а също така е издавал старобългарски творби. Ще припомня освен житието на Георги Нови Софийски, за което стана дума, още „Житие на Пимен Зографски“ (Изв. Инст. за бълг. лит., 1954, кн. 2). Общо взето обаче, тази работа не привлича П. Динеков особено; неговата сила е в обобщението, в откриването и поставянето на проблеми, в проследяването на процесите, в анализа и оценките. Тук е и неговата най-голяма заслуга. В изследването на старата ни литература делото на П. Динеков бележи етап. В миналото учени като М. Попруженко, Й. Иванов, Ю.Трифонов, А. Т.-Балан, В. Сл. Киселков, както и руските слависти, направиха много по издаването, коментирането, популяризирането на старата ни литература, откриха нови творби, изясниха ред конкретни въпроси. Техният принос е неоценим, без тях бе немислимо по-нататъшното развитие на науката. Старата литература обаче остана недооценена като художествена литература с оригинален характер и специфични форми, с интересни особености и богата литературоведска тематика. Не бе показано ясно мястото на отделните личности в литературния процес. Съществуваха крайни становища, необходима бе една марксическа многостранна преоценка на духовния живот през Средновековието. Тези задачи трябваше да решава поколението учени, които се наложиха след Втората световна война и работиха под благотворното влияние на съветската наука. Между тях предно място зае П. Динеков.

Не по-малки са постиженията на П. Динеков в областта на българската литература от епохата на Възраждането. Неговото внимание твърде рано е привлечено от слабо познатия „тъмен“ XVIII в. Още през 1942 г. наред със статии за големите първи възрожденци (Паисий и Софроний) той посвети статии на онези „малки“ автори, които с поведението си и с книжовната си дейност са свидетелство за раздвижване на духовете, за разчупване на средновековната традиция, за поява на нови идеи и чувства в литературата. Той написа очерци за Йосиф Брадати, Христофор Жефарович, Партений Павлович, поп Тодор Пирдопски (в „Първи възрожденци“), които до откриването на нови факти през 60-те години бяха единствените цялостни очерци за тези скромни предходници и съвременници на Паисий. С тях бе очертана по-пълно духовната атмосфера на XVIII в. Особено често Динеков се вглежда в делото на Паисий Хилендарски. След сравнително краткия очерк в „Първи възрожденци“ той написа още множество статии, в които видя Паисий от нови страни и мотивира по-задълбочено своите наблюдения. Вниманието му се спря предимно на качествата и стойността на „История славеноболгарская“ като литературно произведение, на особеностите на неговия стил, на личността на автора му. Най-добре след Б. Пенев той го показа в целия му ръст като основоположник на нови начала, като автор, който носи в себе си миналото, настоящето и бъдещето (вж. „Паисий Хилендарски в историята на българската литература“. — В: Литературни образи, 1957; „Книга за съдбата на българския народ“, „Отношението на Паисий Хилендарски към въпроса за езика“ — двете в: Историческа съдба и съвременност, 1972; „Човекът в „История славеноболгарская“, „Необикновената личност на Паисий Хилендарски“, „Паисий Хилендарски и Доситей Обрадович“ — всички в: При изворите на българската култура, 1977).

П. Динеков писа подробно за повечето автори от XIX в. Мнозина той разгледа цялостно („П. Р. Славейков. Творчески път“, 1956; „Добри Чинтулов“, „Братя Миладинови“, „Никола Козлев“, „Добри Войников“, „Васил Друмев“, „Илия Блъсков“, „Райко Жинзифов“, „Нешо Бончев“ — всички във: Възрожденски писатели, 1962). Сбито и прегледно той проследи творческото им развитие, обърна внимание на недооценявани творби (например публицистиката на Жинзифов), пръв оцени по достойнство Н. Козлев, за който в Историята на Б. Пенев изобщо не е предвиден очерк. Книгата му за Славейков и досега си остава една от най-хубаво написаните за този писател.

В други статии П. Динеков се спря на отделни моменти от творческото дело на възрожденците (вж. „Две повести на Любен Каравелов“, „Раковски и поемата „Горски пътник“, „Поезията на Христо Ботев“ — във: Възрожденски писатели; „Първата новобългарска повест“ в: Литературни въпроси, 1963, с. 181—196; писал е и за Житието на Софроний Врачански, за фейлетоните на Каравелов и др.). Особено влечение изпитва Динеков към творчеството на Ботев. Към него се връща многократно, за да го почувствува и оцени от нов ъгъл на зрение. Той го показа в съпоставка с други велики поети на XIX в. — Петьофи и Мицкевич, видя го в обкръжението на съвременните му поети, посочи връзката му с полски културни и политически дейци (вж. „Христо Ботев — геният на една епоха“, „Трима велики поети в съдбата на своите народи“, „Христо Ботев между своите съвременници-поети“, „Христо Ботев и Полша“ — всички в: Историческа съдба и съвременност, 1972). Още в първите си публикации и по-късно П. Динеков отдели внимание и на онези „второстепенни“ автори от XIX в., които не блестят с особени дарования и епохални творби, но бележат интересни моменти от творческите търсения на времето, допълват или обясняват картината на движението на идеите и литературните форми, очертават литературния фон на големите писатели.

И при изследването на възрожденската литература П. Динеков прояви своето умение да обобщава и да разработва проблеми от развитието на литературата ни. Забележителна е неговата голяма статия за периодизацията на възрожденската литература (вж. Възрожденски писатели, с. 3—30), в която посочи принципите за изграждане на една научна периодизация, направи критически преглед на дотогавашните периодизации, очерта етапите и особеностите в развитието на възрожденската литература. Неговите основни постановки бяха възприети в науката и станаха основа за изучаването на Възраждането. Той се изказа авторитетно и по „Проблема за романтизма в българската литература до Освобождението“ (Възрожденски писатели, с. 45—76) — един дискутиран въпрос. Разгледа го на фона на развитието на славянските литератури, посочи мястото му и специфичните му проявления в българската литература, тясната му връзка със сантиментализма и отношението му към реализма, коригира отделни мнения, изразени в науката. Разработил проблема на основата на широк фактически материал и в съпоставка с други литератури, П. Динеков подчерта в заключение, че „българската литература представя брънка от общия ход на народите по пътя на художествения прогрес.“ Това бе свежа мисъл, която по-късно бе развита от самия него и от други изследователи и по отношение на Просвещението.

П. Динеков задържа своето внимание и върху жанровата система на литературата през Възраждането. Той се занима по-специално с развитието на поезията (вж. „Основни моменти в развитието на българската поезия през XIX в.“ в: Литературни въпроси, 1963, с. 135—150), засегна жанрови проблеми и в очерците за отделните писатели. Интерес представлява обобщителната статия „Развитие на жанровете в литературата на Възраждането“ (в: Из историята на българската литература, 1969, с. 174—188). В едър план авторът проследява развоя на поезията, белетристиката, драмата, фейлетона, литературната критика. Интересуват го не толкова подробностите, колкото движещите сили на развитието. Като признава, че има приемственост между стара и нова литература — един въпрос, който много сполучливо постави на времето Б. Пенев, — той смята, че тя засяга „отделни елементи“. По отношение на жанровете възрожденската литература „се развива по съвършено различен път“. П. Динеков оспорва възгледа на Г. Гачев за „самозараждането“ на жанровите форми и подчертава ролята на развитите чужди литератури и нуждите на българското общество.

Запознат основно с делото на всички възрожденски писатели и просветни дейци, П. Динеков нарисува синтетично и вдъхновено портрета на човека от Възраждането (вж. „Човекът на Възраждането“ в: Между свои и чужди, 1969, с. 129—157). Хората на Възраждането — едновременно общественици и творци — пленяват със своя демократизъм и хуманизъм, силна воля и неутолим стремеж към знание, свободолюбие и патриотизъм, нравствена сила и неудържим устрем към новото. Авторът не идеализира възрожденските дейци, но вижда онова, което прави епохата на Възраждането велика. Между живота и творчеството на тогавашните писатели съществува крепко единство. Ще цитирам едно сполучливо обобщение: „Преди да създадат художествени образи и творби, те създадоха собствените си биографии-романи, биографии-поеми. По тоя начин субектът и обектът в творчеството се сливаха, защото между тях съществуваше хармония и литературата се раждаше като особена поетическа сплав, където писателските биографии допълваха художествените образи, а художествените образи хвърляха ярка светлина върху личността на своите автори.“

П. Динеков очерта вярно заслугите на големи и малки възрожденски творци, мястото им в историята на литературата ни, показа у тях значимото в естетическо и историческо отношение. Той намери верен път за разрешаване на сложните въпроси на литературните направления и методи — един въпрос, по който в миналото съществуваше пълна „смесица на понятията“, обърна специално

внимание на мястото на фолклора в творческото развитие на отделните автори. П. Динеков не се увлече по естетизма, който води до подценяване или отричане на скромните книжовници и на отделни творби, нито попадна в плен на социологическото разглеждане на литературата, което я убива като художествено творчество. Критичен и към двете крайности, той показа истинското лице на литературата на Възраждането на фона на сложното културно и обществено развитие на заварени и новоположени традиции, на вътрешните и външните влияния и потребности.

Значителни са заслугите на П. Динеков за развитието на съвременната българска фолклористика. Неговият интерес към фолклора се проявява рано и върви редом с развитието му като критик и литературен историк. Той продължи традицията на Й. Иванов в преподаванията на българския фолклор в Софийския университет и издаде първия учебник по тази дисциплина („Българска народна поезия“, 1949). В този обобщителен труд даде марксическа оценка на фолклорното наследство. Задълбочил и разширил интересите си, по-късно той сложи началото на първата наша история на българския фолклор („Български фолклор, ч. 1, 1959), в който синтезира постиженията на фолклористиката и своя обогатен опит, постави някои историко-фолклористични и теоретични въпроси. В този труд П. Динеков предложи нова класификация на народните песни, като съчета историческия с естетическия принцип, направи периодизация на фолклора, разгледа конкретно някои дялове от българското песенно творчество — обредни, митически, юнашки и исторически песни. „Български фолклор“ е не само най-обемистият труд на П. Динеков,но и едно от най-значителните му постижения в областта на фолклористиката. Тук той издигна като необходимост при изследването естетическия критерий, като не омаловажи основата на народната песен — живота с неговите изисквания, многопластовостта на народния мироглед.

Във фолклористичните занимания на П. Динеков съществен момент заемат статиите с теоретичен и проблемен характер. Във „Фолклорът и историята на българската литература“ (Литературна мисъл, 1957, кн. 6, с.15—32) той разглежда близостта и различията между фолклор и литература, обсъжда възгледите да се напише една обща история на литературата и фолклора, спира се по-подробно на въпроса за периодизацията на фолклора и трудностите при построяването ѝ. Изразява мнение, че е невъзможно да се напише обща история на литературата и фолклора, което обаче не означава, че една история на българската литература не може да обхваща отделни проблеми на фолклора. В статията „Фолклор и история“ (Ново време, 1968) фолклорът е третиран не като исторически извор, което е правено неведнъж в науката, а като отражение на „надеждите и очакванията на народа“ (Ленин); тук се търсят „проявите и развитието“ на националното съзнание. Не по-малко интересна проблематика предлага и статията „Език и народна съдба“ (Между фолклора и литературата, 1978, с. 225—238). В нея се поставят няколко важни въпроса: отношението между езика на фолклора и езика на литературата, езика на фолклора като „съкровищница на националния ни език“, езика на фолклора и диалекта.

Проблем, който постоянно привлича П. Динеков и на който той посвети разнообразни по характер статии, е отношението между фолклора и литературата. Голям интерес на времето предизвика статията му „Фолклор и литература“ (в сб. Фолклор и литература. Изследвания и статии, 1968, с. 3—26). Отделни мисли в нея са ни познати вече от по-ранни публикации, но тук са развити по-широко, по-задълбочено. Като проследява критично някои мнения за отношението на фолклора към литературата и за своеобразието на народното творчество, П. Динеков схваща българския фолклор и литературата като две паралелно съществуващи различни художествени системи, които в историческо развитие се приближават или отдалечават. До края на XIV в. доминират литературните творби,

а от XV в. насетне докъм средата на XIX в. — фолклорните. Към тази обща постановка авторът прави ред уточнявания и уговорки. Той изяснява различния произход и „социална основа“ на литературата и на фолклора през Средновековието, самостоятелния път на развитие на фолклора. Динеков не противопоставя фолклора на литературата, а ги схваща като „две страни на една и съща дейност“, които взаимно се допълват. През Възраждането отношението литература — фолклор е по-различно. Тогава влиянието на фолклора е един от „най-важните фактори“ за оформянето на новата литература, то е осъзнато и е свързано с развитието на фолклористиката. Пътят към естетическото осъзнаване на фолклора обаче е бавен и сложен. П. Динеков завършва статията си с проблема за ролята на фолклора след Освобождението. Отношението фолклор — литература се разглежда в неговото разнообразие във връзка с новите задачи на литературата, темперамента на писателя и новите методи на художествено изображение.

П. Динеков разработи и редица конкретни теми от проблема литература — фолклор, в които изясни слабо проучени негови страни. Той се спря както на старата, така и на най-новата литература. Проникновено, с разбиране на сложните взаимоотношения, са написани статиите „Хайдушките песни в развитието на българската литература“ (в: Из историята на българската литература, с. 309 332) и „Фолклорът в творчеството на Н. Хайтов и Йордан Радичков“ (сп. Български фолклор, 1977, кн. 3).

Напоследък П. Динеков разви някои въпроси на културологията. Интересна е статията „Между фолклора и литературата“ (сп. Български фолклор, 1976, кн. 1, с. 3—12), в която се разглежда едно междинно явление, подобно на което има в полската, руската, френската и други литератури — т. нар. „народни книги“. Разясняват се терминът, разновидностите, общите особености, посочват се народните книги в България през Възраждането и ролята, която играят. Някои идеи от тази статия са развити на по-широка основа в статията „От фолклорна към национална култура“ (в: При изворите на българската култура, с. 240—251). Авторът изяснява понятията „фолклорна“ и „национална“ култура и поставя въпроса „как протича преходът от едната към другата“ през Възраждането. Преходът към националната градска култура се проследява в тясна връзка с политическите и икономическите промени; в развитието играят голяма роля и контактите с другите балкански народи. В това отношение П. Динеков подсказва плодотворни насоки за изследване.

При разглеждане на фолклорните песенни дялове (в труда „Български фолклор“), както и в специални статии П. Динеков изследва и поетиката на фолклора. Той се спря на особеностите на съвременната народна песен, отдели значително внимание на поетиката на народната приказка в голямата си статия „Битови приказки и анекдоти“ (предговор към „Българско народно творчество“, т. X, 1963), задържа поглед върху баладата („Някои проблеми на българската народна балада“. — Изв. Инст. за музика, XIII, 1969, с. 103—119, преди това на немски). Днес мнозина се занимават с поетика. Стана даже модно. П. Динеков обаче бе един от първите у нас, които обърнаха сериозно внимание на този проблем. С личната си работа и с насоките, които даде на своите аспиранти, той спомогна много да се преодолее етнографският и описателският подход към фолклора и да се разглежда той като поетическо творчество.

Не на последно място във фолклористичната научна дейност на П. Динеков стои интересът му към историята на фолклористиката. Той започва със студията за К. Шапкарев като „събирач на народни умотворения“, към когото авторът по-късно отново се връща с очерка си „Кузман Шапкарев“ (предговор към „Сборник от български народни умотворения, 1968). Динеков гради образа на Шапкарев на основата на обилни факти от живота и дейността му и да-

ва най-висока оценка на труда му. Определя Шапкарев като „продължител на делото на българските възрожденски фолклористи“ и след тях „най-упоритият, най-последователният събирач на българското народно творчество“. Фолклористичната дейност на нашите възрожденци също бе предмет на обстойно проучване. В труда си „Български фолклор“ П. Динеков посвети много страници на историята на фолклористиката през Възраждането, а също така написа и отделни статии (вж. „Братя Миладинови в историята на българската фолклористика“.— Списание на БАН, т.6, кн. 4, с. 13—30; „Делото на Стефан Веркович“, предговор към изданието на „Народни песни на македонските българи“, 1966). Не бе пренебрегната и най-новата история на българската фолклористика. В статията „Българската фолклористика след Втората световна война“ (в: Проблеми на българския фолклор, 1, 1972, с. 13—23) се прави обзор на постиженията и се формулират задачите за бъдещото изследване. В други статии се оценява делото на съвременни български фолклористи — Христо Вакарелски, Цветана Романска.

Най-сетне, когато говорим за заслугите на П. Динеков за развитието на българската фолклористика, не бива да забравяме, че той бе един от инициаторите за основаване на Институт по български фолклор. Органът на този институт — списанието „Български фолклор“, чийто главен редактор е П. Динеков, през последните години се оформи като едно от най-добрите фолклористични списания, ценено у нас и в чужбина. Фолклористиката в България се откъсна от етнографията, обособи се със свои специфични задачи и получи възможност да се развива успешно. Научната продукция на института, където събраха усилията си талантливи хора, международните му връзки и уреждани от него редовни симпозиуми са красноречиво доказателство за това.

* * *

Колкото и разнообразни проблеми да разработва П. Динеков от различни научни области, има нещо характерно за всички негови изследвания, което ги обединява и им придава индивидуален стил. Независимо дали пише за старата или новата литература, той навсякъде си остава трезво мислещ учен, убедителен в разсъжденията, верен на фактите, с уважение към изследванията на другите. Неговите размисли и обобщения, проблемите, които поставя, са породени от фактите. У него няма насилие над фактическия материал или премълчаване на онова, което не хармонира с тезите му.

На П. Динеков е неприсъщо опростеническото отношение към литературния и културния живот и едностранното тълкуване на литературните явления. Той вижда сложността на процесите и връзките (между авторите, между направленията, между литературите, между фолклора и литературата и т.н.). Като има по начало литературоведски естетически подход към явленията, не достига до самоцелни анализи, до формализъм, не пренебрегва извънестетическите явления, без които не могат точно и правилно да се оценят естетическите. П. Динеков държи сметка за историческите и икономическите фактори, за общото политическо и културно развитие на балканските народи, за влиянията, интересува го функционалната страна на творчеството, средата на разпространение на художествените творби. Според историческия етап, състоянието на културата и мирогледа на времето естетическият му критерий е различен — той е съобразен с реалното естетическо развитие. У П. Динеков съжителствува винаги литературният историк с теоретика и критика. Критикът Динеков дава живец на изследванията му по стара литература, не забравя никога своята съвременност; ученият историк на литературата помага на изследователя на съвременната литература да оцени по-точно авторите с оглед на традициите, на прогресивния ход на литературата без лични пристрастия; теоретикът Динеков придава на всички

изследвания дълбочина, осмисля философски фактите, вижда в цялост процесите.

Всички тези качества предпазват П. Динеков от големи грешки, от крайни увлечения, правят стабилни и трайни изводите и оценките му. Статиите си той пише сравнително бързо, има леко перо, но ги премисля дълго, проверява изводите, внимава за библиографската точност. Той има верен усет за същественото, за новото, за развитието. Не винаги има претенцията да изчерпва въпросите, но неговите трудове винаги дават импулси на научните работници за размисли и нови дирения, сочат отправни точки за проучване и разкриват нови хоризонти пред изследователя.

П. Динеков умее да поднесе научния материал със завидна лекота и яснота. Привлича вниманието стройната композиция на неговите творби. Дали дълго обмисля или има вродено чувство за хармония, но публикациите му се отличават със стегнатост, ясна и права линия на мисълта, вътрешна логика. Към това се добавя достъпността на неговия стил. Статиите си Динеков пише с всичката научна сериозност и все пак понятно за всички. Когато четеш тези статии, много неща ти стават пределно ясни, даже започват да ти изглеждат прости. Днес съществува увлечение по сложната, претрупаната фраза, по терминологията и чуждиците. Зад претенциозната форма понякога се крият бедна мисъл и нестабилни познания. П. Динеков не се старае да изглежда сложен, неговият научен стил е пречистен и естествен. Той продължава традицията на най-добрите наши стилисти от миналото и преди всичко на Б. Пенев — да пише просто, но не елементарно; точно и ясно, но не сухо; свежо, където е потребно,дори, поетично и емоционално, но без превзетост и самоцелно увлечение по красивата фраза.

Годините минават по законите на природата, неотменно, безвъзвратно. Тъгуваме по тях и понякога униваме. Блажени са онези, които сякаш не обръщат внимание на бързия ход на времето и запазват своята душевна младост, бодрост, психическа устойчивост и жажда за обществено-полезен труд. Между тях е акад. П. Динеков — по младежки чувствителен към новото, развълнуван от научните проблеми, винаги в крак с постиженията на науката, радостен при научни срещи със своите многобройни приятели от различни страни, с отговорни задачи пред честването на големия национален празник — 1300 години българска държава.

Не зная как се чувствува в навечерието на рождения си ден, но в същност той е един щастлив юбиляр. Погледнал от върха на своя юбилей, може да види обемисто, разнообразно и значително по постижения научно творчество, живот, изпълнен с неспирен, всеотдаен труд в полза на обществото и отечеството, многобройни признателни ученици, които „зарази“ с необхватна любов към науката. За своите заслуги той е носител на високи отличия и звания, най-високите — академик, почетен доктор на Варшавския университет, Народен деятел на културата. Юбилеят го заварва в добро здраве, с планове, с пориви към дейност. Що се отнася до нас, неговите студенти, аспиранти и асистенти, смятам, че няма да сгреша, ако от името на всички кажа: щастливи сме, че сме негови ученици. Ще завърша с едно „ненаучно“ пожелание, което народът ни казва при всеки празник: „За много години!“ В тези думи влагам всичко онова хубаво, което искаме да му пожелаем.

КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

(Основни развойни насоки и проблеми до Втората световна война)

Боян Ничев

Ако историята на един предмет е и негова теория (както бяха установили още класиците на домарксовата философия), то читателите на следващите редове сигурно добре ще разберат затрудненията на автора им. Защото става дума за развитието на една дисциплина като сравнителното литературознание, чиито предмет и методика, проблемен терен и сфера на изследване от дълго време са дискусионни.

След „златния“ период на класическата френска компаративистика през първите две десетилетия на века тая дисциплина преживя години на криза, през които потърси нови пътища и възможности, нови превъплъщения. Пол Азара, Фернан Балдансперже, Пол ван Тигем, класиците на френското и европейското сравнително литературознание едва доживяха до края на Втората световна война и дори не подозираха новите проблеми и новите трудности, с които щеше да се срещне издигнатата от тях като наука област на литературознанието. Твърде характерни за тези трудности бяха някои от заглавията на възлови студии на техните най-ярки приемници в първите следвоенни години: Рене Велек — „Кризата на сравнителното литературознание“, 1958, Рене Етиенбл „Comparaision n'est pa raison“ („Кризата на сравнителното литературознание“, 1963). Още по-характерно е, че Рене Велек включи споменатата си работа, писана като доклад за Втория конгрес по сравнително литературознание в 1958 г., като глава в концептуалната си книга „Критически категории“ („Concepts of Critisism“, 1963).

Какво се бе случило? Работата бе в това, че новото време и новите форми на междулитературното и културното общуване бяха издигнали нови проблеми и нови гледни точки за преразглеждане на старите. Старата компаративистика не бе в състояние да се справи с тях. Въпреки това сравнителното литературознание продължаваше да се развива; вън от кризисната ситуация останаха конструктивните опити на ред учени-марксисти, които се постараха да обобщят от марксическа гледна точка богатите форми и дълговременни традиции на междулитературно сътрудничество на източноевропейски и извъневропейски литератури. Между тях особено трябва да бъде споменато научното дело на Жирмунски,[1]

---

[1] В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. 1, 1979; Байрон и Пушкин. Л., 1978.

на словашкия литературовед Дониз Дюришин,[2] на румънеца Ал. Дима[3] и на И. М. Неупокоева.[4]

При съвременните отворени форми на международен литературен живот, при нарасналите възможности за получаване на „литературна информация“ и за интензивен „естетически обмен“ съвременното литературознание не само продължава да се развива, но и става изключително жизнена и актуална дисциплина, обогатявайки се с възможностите на една компаративна културология и на едно сравнително изкуствознание. В условията на съвременния идеологически и културен живот сравнителното литературознание тъкмо поради своята актуалност е предмет на внимание и влияние на редица идеологически доктрини. Заедно с това на него само му се налага да вземе отношение към редица нови (или подновени) течения в съвременната хуманитаристика, към такива пресичащи на различни равнища неговата „територия“ направления като семиотика, херменевтика, структурализъм, социология, социолингвинистика, социална психология и др. Някои от тях услужливо му предлагат методики за нерешени проблеми, други явно искат да го зачислят между своите близки, сродни (дори „помощни“) науки. С други думи казано, сравнителното литературознание в много случаи се оказва своеобразно кръстовище на редица актуални търсения на съвременната литературна наука, една динамична (и еруптивна) сфера, която може да даде доста на съвременната литературна теория, една дисциплина, която в движение осмисля и преосмисля методологическите си установки и тематично-проблемни теории.

В тая ситуация написването на очерк по история на сравнително младото българско сравнително литературознание сигурно освен прякото си значение може да даде нещо и на теорията на тая дисциплина. Защото винаги съм бил убеден, че теорията на една такава дискутирана и дискутабилна област като сравнителното литературознание трябва да носи проблемите на националната литература, където се пише, и да обобщава специфичните форми на международен опит и на наднационално общуване на тая литература. Това не може да не се забележи и в написаните в последните десетилетия теоретични очерци на Дюришин, Неупокоева, французите Пишоа и Русо, Улрих Вайзщай, американеца Франсоа Джост. Те отразяват историческите традиции на отделните им национални литератури (които за всеки от тях се явяват основна компаративна база), социално-историческата ситуация на тези литератури в момента, състоянието, възможностите и амбициите на националното ни литературознание.

В специфичните условия на нашия културен и литературен развой сравнителното литературознание у нас има свой исторически развой като практика (спонтанно литературно съотнасяне) и теория (научно осмисляне на това съотнасяне). Възникнало и утвърдило се първоначално и предимно като сравнително славянско литературознание, то дълго време играе определени национални задачи.

Възникването и развитието на българското сравнително литературознание като теоретическа доктрина и като литературоведческа практика е дълъг и сложен процес, свързан с формите и степените на съзряването на литературното мислене, както и с проблемите и нуждите на българския обществен живот. Поради своеобразния развоен път и темпове на художествено развитие в литератури като българската сравнителното литературознание тук съществува дълго време в синкретична слятост с други литературнокритически и литературно-теоретически моменти и преди всичко с литературната история.

---

[2] D. Ďurišin. Teoria literarnej komparatistiky. Bratislava. 1975.
[3] Al. Dima. Principii de literatura comparata. Bucureşti. 1972.
[4] И. М. Неупокоева. История всемирной литературы. Принципы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

През цялото си развитие една литература съществува в определен извънна-ционален контекст и опозицията между него и нея винаги е функционална. Без конкретното изучаване на тая динамична опозиция тя си остава една нереална абстракция. От друга страна, абсолютизирането на всеки един от членовете ѝ е еднакво погрешно, както и тяхното унифициране. Трябва да се има пред вид, че опозицията „чуждо — свое“ не престава да бъде функционална в литературния процес нито за миг, независимо от различието и силата на всеки от членовете ѝ и от различната степен на напрежение помежду им. Във всеки даден етап тех-ните взаимоотношения са различни, преобладаването на едното или другото силово поле се сменя, отношението „ние и светът“, „свое и чуждо“ имат различна функционалност в една литература през разни етапи от развитието ѝ.

Съзнанието за съществуването на това отношение може да забележим в развитието на новата българска литература още в сравнително ранните етапи на нейното художествено развитие.

В българската литературна критика още при първите ѝ стъпки, от Нешо Бончев, та чак до десетилетието след Освобождението, се очертават т р и т е-ч е н и я, или по-точно казано, т р и к р и т и ч е с к и п о з и ц и и — в зависи-мост от съзнателното или несъзнателното провеждане на компаративния мо-мент или, с други думи, в зависимост от формите и степените на осъзнаване релацията „ние—светът“. Това спонтанно и несъзнателно става още при първите опити за оценяване на родни творби чрез съотнасянето им към критериите на европейската класика. То е първо докосване на критериите на класиката към нашите литературни възможности и естетически нужди, първото им съотнасяне към нас. То обаче, в скоби казано, все още не значи и в трите случая приемане, осъз-наване или усвояване критериите на тази класика като непосредствено художест-вено съзнание и проникване в нейните творби. Трите критически позиции или трите течения, за които говорим, са в същност три различни л и т е р а т у р н о-к р и т и ч е с к и о п т и к и, при които тъкмо съотнасянето към извънциона-лен художествен опит дава дълбочина и съизмеримост на литературнокрити-ческата перспектива.

Първата критико-оценъчна позиция е позиция (условно казано) на „е с т е-т и ч е с к и п р и м и т и в и з ъ м“. При нея именно съотнасянето липсва, за-това дълбочината на сравнителната перспектива отсъствува. Това не значи, че тая линия не използува чужд литературен материал. Но тя не може да се съот-несе към него: тя го прави свой и подвежда под свой естетически знаменател всички чужди стойности. Зад нея стои една многогодишна практика на побъл-гаряване — синкретична форма между превод и оригинално творчество. Тук перспективата на естетическата оптика е обърната. Това е позиция, породена от определена практика, която има свои автори и читатели дори и през 80-те — 90-те години. С нея някои наши литературни дейци, като Вазов, продължават да воюват и след Освобождението в лицето на т. нар. станковщина, семковщина и т. н. Цялата тая литература обаче има своя читателска публика и социално-естетически основания за своето съществуване. Това значи, че макар и на ниско естетическо равнище, тя не е паднала от небето, а задоволява реални художест-вени вкусове, зад нея стои определено художествено съзнание.

Втората литературнокритическа позиция бих нарекъл позиция на е с т е т и-ч е с к и у т о п и з ъ м. Това е литературнокритическата позиция на естети-чески образовани възрожденски деятели, школувани в духа на високите пости-жения на европейското класическо наследство, които обаче не могат практиче-ски да с ъ о т н е с а т неговите исторически създали се критерии към историче-ски сложили се художествени възможности на българския литературен живот. Характерен представител на тая литературнокритическа оптика е Нешо Бончев.

В литературата Нешо Бончев стои здраво върху една аксеологическа система, която е „привнесена отвън“ в родната му литература. В тоя смисъл за него тя е доктрина. Защото в концепцията на Нешо Бончев липсва все още с ъ з н а н и е т о з а и с т о р и ч е с к и х а р а к т е р н а к а т е г о р и я т а х у д о ж е с т в е н о с т. Това съзнание не се оформя бързо в едно национално литературно и литературоведческо мислене. То се основава преди всичко върху една дълга традиция на непрекъснато и органично литературно развитие. Затова не е чудно, че няма да го срещнем в окончателни форми отчетливо изкристализирало и в редица по-късни представители на българското литературознание и литературна история. Но показателно е, че тъкмо сравнителната методология (спонтанно или съзнателно приложена) доближава представителите на нашата възрожденска критика, ранните носители на едно зараждащо се национално и литературно самосъзнание до представата за историческия характер на художествеността. Това ще забележим особено ярко подчертано у Ботев. Но у него, както и у Нешо Бончев, естетическият априоризъм се бори с конкретното практическо разбиране за нуждите и възможностите на художествения процес у нас. При това у Ботев, както ще видим по-нататък, преобладава конкретността на историческия анализ, докато при Нешо Бончев все още господствува естетическата предпоставеност. Но и при двамата съществува своеобразна вътрешна борба между тези две начала, своеобразен вътрешен баланс помежду им, който се извършва на базата на една широка сравнителна позиция, на един разширен компаративен поглед, чрез една определена сравнителна оптика. Въпросът „ние и другите“ стои и при двамата непрестанно и постоянно при решаване глобалните проблеми на родния литературен развой. В своя естетически априоризъм Нешо Бончев дава приоритет на ориентацията към класически световни образци. Но той няма (и не може да има) конкретна програма, какъв може да бъде специфично-националният път за тяхното достигане. Той е близо до споменатия възглед на Л. Каравелов, че развитието значи заимствуване и учене от другите. „Ние, българите — пише той в известния си предговор към българския превод на „Тарас Булба“ — „Класическите европейски писатели на българския език и ползата от изучаването на съчиненията им“, — стъпваме сега в тоя нов за нас път на своето самопознание и духовен живот, а първите ни стъпки трябва да бъдат осмислени и скори. Каквато посока вземем отначало, права или крива, по нея щем и да вървим и мъчно е после кривото да изправиш. Нас ни срещат много стъпки при началото на тоя път. Но при всичките стъпки на нашето духовно пробуждане ние сме честити, от една страна, честити сме (за чест), че сме най-млади на тоя нов път, та имаме пред себе си ръководители много други народи. Едни от тия народи са изминале веке пътя на духовното развитие, други са далече отишле, не мож ги догони и в сто години. Та се разбира, че трябва да се опознаем с тях при началото, да се допитаме за много неща, които са тям познати, а за нас са още тъмни въпроси. И така нужда имаме да изгледаме внимателно всичкий оня път на духовний живот, който е изминат от другите народи. Кога познаем това, тогава лесно ще ни бъде и себе си да познаем, и своя предлежащи нов духовен живот.

Речта ни е тая, че това време не можем да чакаме да ни се свалят като от небето учени, писатели и вещи поети, напоени с народен дух, та да ни бъдат ръководители както в литературата, така и в другите пътеки на народния ни живот. Наши ръководители сега са другоземци. Но това да не ни плаши. Така е било у всеки народ в началото. Елинската стара литература се развива на времето до една висока степен и става изпосле основа на римската, а че и на всичката европейска литература. А все и тя взе начало от въсток, от Египет. Както от една свещ се предава пламък на много други свещи, така и тая духовна искра се разнесе от един народ на други.“[5]

---

[5] Н. Б о н ч е в. Литературна критика и публицистика. С., 1962, с. 152.

За развитието на „компаративното“ мислене в младата българска литературна критика горните разсъждения на Н. Бончев носят в себе си няколко твърде важни методологически установки, постигнати чрез една спонтанна сравнителна оптика. Те потенцират идеята за типологическата близост в развойните етапи на различните литератури. Тя е изразена в съзнанието, че трябва да се учим и оглеждаме в другите, защото и ние ще минем по сродни или по същите пътища. Така в младата българска литературна критика независимо от идеите, под влияние на които се намира, се зараждат възгледи и разбирания за литературна типология, за закономерности на литературния развой, за общи пътища в развитието на литературите. В тясна близост с тях е и идеята за връзката между художествените цивилизации, „за ученията“ на една литература от друга.

Трябва да отбележа, че след Нешо Бончев естетическият утопизъм ще бъде един нерядък, за да не кажа, постоянен спътник на българския литературен живот, с други думи казано, че в него той ще има винаги повече или по-малко, по-ярки или по-бледи представители.[6] През различни епохи той ще има различни степени и форми на проява. Негов външен израз ще бъдат естетическият максимализъм и априоризъм, най-честата му форма — подаването на една висока естетическа заявка без обективни условия за покритие; негов постоянен спътник — липсата (или недостатъчността) на съзнание за историческия характер на категорията художественост; главно условие за неговото съществуване — срещата на художествени култури с различно равнище и степен на развитие. Както се вижда, естетическият утопизъм е своеобразно явление на международните литературни взаимоотношения и може и трябва да бъде изследван от сравнителното литературознание като специфична негова категория. В българското литературно развитие той е форма и степен на литературно самопознание и като начин за практическо съотнасяне на собствения развоен модел към развойни модели от друг стандарт и на друго развойно равнище.

Заедно с това трябва да отбележим, че нито една от трите критически позиции не се среща в „чист“ вид в българското литературно развитие. Това особено личи дори при Нешо Бончев. И у него в борбата между естетическия априоризъм и нуждите на живия, конкретен литературен процес често увлечението към завършения, привнесен отвън развоен модел бива надделяно от реалните потребности на културно-историческия процес. Тогава Нешо Бончев съвсем естествено, макар и често стихийно, се домогва до реални компаративно-исторически оценки с конкретно съдържание. По повод появата на книгата на Джон Стюарт Мил „Подчинеността на жените“ на български той ще каже: „Мил наистина пише и се бори в парламента за правата на жените. И добре прави, то му е дошло времето европейските царства за женский въпрос; но мислите ли вие, че щото е назряло в Англия, то е и за нас назряло? В такова ли сме положение, в каквото са ингилизите? Колко стадии трябва да минем ние, догде додем до тоя въпрос?! На нашата шия лежат хиляди други въпроси, без разрешението на които женский въпрос трябва да почака малко. И за какво са ни мненията на някой си французки журнал? Нема не можем да разгледаме тоя въпрос със свое българско зрение?“ Както личи, чувството за историческия реализъм, съпроводено с известна консервативност, се налага у него повече в областта на конкретните социално-исторически паралели, докато в света на художествените ценности възрожденският критик си остава определен привърженик на един естетически утопизъм.

Третата линия в нашата възрожденска критика бих нарекъл е с т е т и ч е с к и р е а л и з ъ м. Това е оная критическа оценъчна позиция, която чрез по-

---

[6] По тоя въпрос вж. повече Б. Н и ч е в. Петко Тодоров и другите. Естетически проблеми около кръга „Мисъл“.—Лит. мисъл, 1965, кн., с. 59—86.

стоянно съотнасяне държи сметка за възможностите, потребностите и равнището на домашния литературен процес. Тая позиция е най-добре изразена в литературната практика на Ботев, който винаги е склонен да оценява относителността, което на практика значи конкретно-историческото значение на художествения феномен. Говорейки за превеждането у нас, той пише: „За французкия народ могат да бъдат „полезни и поучителни“ романите даже и на Пол-де-Кока, а за нас не ще да има смисъл даже и Гетевият „Фауст“. Романите, повестите, разказите и въобще чисто литературните произведения трябва да се приравняват или по-право да кажем, да отговарят на стремленията и на характера на онзи народ, на езика на когото се пишат или превеждат те. На основание на това за нас са потребни засега такива литературни произведения, които отговарят на нашите потребности и стремления и които имат съвременен и общочовешки интерес. И в това отношение може да послужи литературата на ония народи, които са били или са и сега в такова положение, в каквото сме и ние.“[7]

Възникването, появата и съществуването на една подобна позиция бележи твърде важен пункт в развитието на литературоведческото мислене, взето като момент от естетическото развитие и литературното самосъзнание на една епоха. Това значи, че въпросът за литературната рецепция задължително е взет пред вид в диалектически снет и слят вид в оценката на естетическата същност на литературния феномен. И още: че тая оценка се търси като синтез от преценяването на творбата като феномен в себе си (an sich, казано от позициите на „платонизираната доктрина“ на класическата естетика, както биха се изразили с езика на съвременната херменавтика нейните днешни представители) с творбата „за нас“, творбата, взета чрез обективизация на съдържанието ѝ във времето и у читателя. Сложните категории на една съвременна херменавтика, както виждаме, тук на практика се оказват конкретно поведение на една литературна политика. При това движението е в обратна посока: върви се от едно утилитарно практическо разбиране за предназначението на творбата към съгласуването му с нейното индивидуално психологическо усвояване, т. е. от третиране на творбата като творба „за нас“ към третирането ѝ като творба „в себе си“. Трябва да се отбележи, че подобна насока на развитие е твърде естествена в една естетическа култура като нашата, в която по онова време са живи и потенциално активни рефлексите на фолклорния модел на рецепция, при който творбата съществува преди всичко и главно „за нас“, за слушателя, за консуматора и след това — и „в себе си“.

Тук е мястото може би да отбележим, че трябва да се направят някои определени уговорки и исторически уточнявания около възникването на сравнителното литературознание у нас (както и в някои други славянски страни). У нас тая литературоведческа дисциплина възниква (преди всичко като склонност към сравнително мислене и като необходимост за извъннационално съотнасяне) при условия, твърде различни от тези, при които възниква класическото западноевропейско сравнително литературознание през XIX в. Тези разлики са „външни“, социално-исторически (I) и вътрешни (II), специфично-литературни.

1. Наченките на сравнително литературознание и първите прояви на сравнителен метод в редица славянски страни за разлика от Запад възникват при нерешен национален въпрос, в условията на национално възраждане. Това слага отпечатък върху историческия път на сравнителното литературознание тук и го различава от пътя на компаративистиката на Запад през XIX в. Сравнителното литературознание се извежда от задачите на националновъзродителния процес и се свързва с тях.

2. Сравнителното литературознание се проявява не само при специфични исторически условия, но във връзка с тях и при различни „вътрешнолитературни

[7] Христо Ботев. Събр. съч. Т. I. С., 1958, с. 424.

обстоятелства“. Тук то възниква в условията на неразвита литературна история, докато в класическите страни на западната компаративистика тя се ражда след значителен развой на националната литературноисторическа наука и в тясна връзка с нейните нужди. Това особено личи у Пол ван Тигем, когато той обуславя необходимостта от сравнително литературознание. Макар и да го признава за самостоятелна дисциплина, френският компаративист го извежда от задачите на литературната история. За него сравнителното литературознание е порождение на литературната история, необходимост, появила се вътре в нея в резултат на нейната развита и разработена максимално диференцирана система, служеща да се изследват нейните рефлекси и разпространението ѝ в чужбина. „Не е достатъчно да се познават отделните текстове, за които става дума, а трябва и да се включват в целостта, към която принадлежат. Така задачата на историка на френската литература се разширява безкрайно. — А какво би било, ако той гледа на френските писатели, които проучва, което е и негова длъжност, не само като на крайни точки на различни течения и влияния, но и като на изходна точка на вълни, които се ширят през граници и поколения? Едно пълно проучване на Расин, Русо, Зола трябва да обхваща не само тяхното пълно творчество и неговото влияние във Франция, но и съдбата на това творчество в чужбина. За да може да бъде постигнато това, макар и в най-общи линии, необходимо е широко познаване на най-различни литератури. Историкът, който проучва в целостта всички тези и много други писатели, ще трябва да овладее и изнесе резултатите, до които са достигнали други специалисти. Но освен отделни неща, които са му особено близки, сам той не би могъл да дойде до тези резултати. . . Затова на тоя друг дял проучвания трябва да се посвети особена научна област, която ще има свои ясно определени цели, свои специалисти и свои методи. Тази дисциплина ще вземе резултатите във всички области на литературната история на един народ и ще ги свърже с постигнатите от историците на други литератури. Така от този сложен възел на влияния ще се създаде отделна научна област. Тя в никакъв случай не ще се стреми да замени различните национални литературни истории; тя ще ги допълва и обединява, а същевременно ще създаде между тях и над тях мрежата на една обща история на литературата.“[8]

Следователно при Пол ван Тигем всичко изхожда от историята на литературата и се връща при нея. Известният френски компаративист, разбира се, признава самостоятелни цели и метод на сравнителното литературознание. Но обективно то се свежда до една ако не помощна, то поне придатъчна наука на литературната история. Но за нас в случая по-съществено е да отбележим друго — в развитието на литературната наука на редица западноевропейски страни, като Франция, сравнителното литературознание не само е свързано с пъпната си връв с литературната история, но е и породено от нея и призвано да я обслужва или поне допълва. Друг бе пътят на развитие на тая дисциплина у нас. Започнала тук своето развитие като сравнително литературно мислене, тя не е продукт на литературната история, а се развива успоредно с нея. Основоположниците на националната литературна история в редица славянски страни бяха и първите национални компаративисти — Добровски, Ян Колар, Шафарик, при чехи и словаци, Копитар — при словенци и Иван Д. Шишманов малко по-късно при нас. А тая особеност не щеше да остане без значение за общия облик на сравнителното литературознание у нас и в споменатите славянски страни от възникването му до днес. Тук то кристализира не в недрата на литературната история, а започна като национална идеология. При споменатите славянски народи развитието на компаративната доктрина върви в посока, противо-

[8] P. Van Thieghem. La littèrature comparée. 1948.

положна на класическия развой на компаративистиката в Европа. Тук то се движи „отвън“ „навътре“, от големите наднационални общности като славянската към сърцевината на националната литература. Там върви от националната литература към нейното разпространение в света. Неслучайно Сент Бьов наричаше Жан Жак Ампер (един от основателите на френската компаративистика през XX в.) „велик световен пътешественик“ в света на литературата.

Всичко това значи, че в същност като практика и теория, като доктрина и методология сравнителното литературознание е доста различно в различните страни и доста зависимо от развойните им особености. В същност това знаеше много добре още Пол ван Тигем, който в началото на 30-те години в предговора към своята „Сравнителна литература“ провъзгласяваше, че „сравнителната литература по същество е френска наука“. Днес развитието на тая наука в редица други страни отразява своеобразния път на литературата им и пречупва основните въпроси на тая дисциплина през своя художествен национален опит.

* * *

Когато става дума за развитието на сравнителното литературознание у нас и на сравнителната оптика в една национална култура, трябва да отбележим, че в десетилетията и годините, за които става дума, културното и литературното мислене на един народ като българския поради развойни причини е предразположен към възприемане света и осмисляне на историята в специфични модели на наднационални общности, най-функционален между които е славянският. Причина за това е преди всичко значението, което в България, както и в редица славянски народи в периода на тяхното национално формиране (а това значи и в периода на създаване на тяхното сравнително литературознание и литературна история) отдават на славянското единство, т. нар. „славянска идея“. При тях тя има значение и на национално-патриотична, и на универсална идея. Тя съдържа в себе си амбивалентно съдържание и е метамодел на една национална и същевременно на една наднационална общност. Тя поддържа и стимулира националното съзнание, акцентирайки към една наднационална принадлежност. Тя е разграничител (между нас и другите) и същевременно един общ знаменател, подвеждащ ни под общи принципи. Нейното съдържание от първите ѝ прояви до края на XIX в. е твърде различно. Затова тя трябва да бъде разглеждана конкретно и аналитично. Но присъствието ѝ като постоянен елемент в дихотомията „вие — другите“ при развитието на културата и литературата на редица славянски народи, в това число и не на последно място и на българския, е несъмнено. Трябва да се обърне внимание как в славянската идея ударението минава постепенно от установка върху общността към акцент върху националната индивидуалност (от общославянското „ние“ към националното „аз“). Тоя процес може да се наблюдава през разни периоди на различни равнища и под разни форми в ред славянски литератури. Той минава като червена нишка през три века на хърватската литература: от панславизма на Юрий Крижанич, през славянизма на Павел Ритер Витезович, към илиризма на Гай и югославизма на Щросмайер, за да стигнем до хърватския национализъм на правашите на Анте Старчевич. Сложните отношения на двете страни на тази дихотомия може да отбележим у Андрия Качич Миошич и у Паисий Хилендарски. Промяната на акцента в опозицията „славянството — ние“ може да забележим в конкретизацията между класицисти и романтици, между Лукиан Мушицки и Вук Караджич например в сръбската литература.

В словашката литература това преместване на акцента се осъществява исторически, по всичко изглежда, в прехода от щуровци към поколението около алманаха „Напред“. Както отбелязва Дюришин, представителите на младото

поколение програмно подчертаваха в триадата „Словашко-славянско-световно“ непосредствената връзка между словашкото и славянското. Това се обосноваваше със стремежа да се преодолеят някои ограничения в концепцията на предшествуващото поколение, чиято програма, особено в последния си период, преоценяваше „славянското“ като цел на общи стремежи. С други думи, в нея се абсолютизираше „особеното“ за сметка на „общото“ (курс. м., Б. Н.).

В някои славянски страни, като България, които влизат сравнително късно в класическия цикъл на славянското развитие, отношението между общославянско и национално (като активизатор на компаративистичната ситуация „ние—светът“) се явява дълго време недиференцирано и промяната на акцента върху членовете на споменатата дихотомия се повтаря през различни периоди. В отделни случаи, както ще видим по-нататък, тоя процес се актуализира и закрепя от конкретни историко-политически и културнополитически причини. Първите опити за известен, макар и минимален литературнокритически синтез на българското художествено развитие програмно носят белезите на славянския патриотизъм. Още в първия кратък преглед на българската литература авторът му Г. Д. Попов недвусмислено отбелязва: „Няма съмнение, че българският народ като част от славянското племе, което по своята умствена дарба стои въобще твърде високо между другите нации, ще бъде в състояние в не толкоз дълго време да създаде една богата и сериозна българска литература.“[9] Макар да има характер на предвиждане и пожелание, това съждение, в което могат да се видят късни рефлекси от Хердер и от славянския романтизъм, говори, че в осъзнаване на отношението ние — славянството принадлежността към славянството се възприема като стимулатор на патриотични надежди и планове за национално развитие.

В българската литература това е една традиция, която води началото си още от Паисий Хилендарски. Пренасяне на акцента върху наднационален компонент срещаме в същност и в първата определено съзнателно (неспонтанна) компаративна проява на българската критика. Поради споменатите по-горе особености тя съвсем естествено се свързва с името на Паисий Хилендарски. Това е статията на младия тогава Иван Д. Шишманов (в същност само един нахвърлек, който носи обозначение aperçu) „Паисий и Русо“.[10] Тя има откровено публицистичен характер и е наситена с ярък патриотичен патос, свидетелствува съвсем определено, че за възникването на национална компаративистична доктрина и практика, за усвояване на съпоставителна позиция се изисква определена степен на национално самосъзнание и че в края на 80-те години, или по-конкретно след 1885 г., българската интелигенция го е имала. Статията на Шишманов отразява това самочувствие. Тя носи съзнанието, че българският народ след 1885 г. се е превърнал от обект в субект на историята. Този процес неминуемо и спонтанно, но съвсем закономерно се пренася и върху литературния развой. И българската литература се отваря към света по един нов начин: става субект на активна и съзнателна естетическа рецепция с нова норма на селекция и усвояване на чуждото, принципиално различна от досегашната. Това на практика значи, че побългаряването, което дълго е актуална и силна норма на рецепция (защото дори и след Освобождението се явява например един побългарен превод на Гоголевия „Ревизор“), отстъпва място на рецепция с модерна рецепционна норма; повишена активност на рецепционно равнище (при селекцията на превежданата

---

[9] Г. Д. Попов. Кратък исторически преглед на българската литература от началото на писмеността до наши дни. Пловдив, 1886, с. 68.

[10] И в. Д. Шишманов. 1762. Паисий и Русо. — Денница, 1890, кн. 7—8, юли и август, с. 353—354.

творба) и редуцирана на равнището на текста (ненамеса в целостта на текста). Така историята на българското сравнително литературознание показва, че компаративистичната дейност се улеснява, стимулира в голяма степен от международното „отваряне“ на една култура. Осъзнаването на един национален феномен в рамките на широк международен контекст улеснява възникването на компаративна релация и влизането в сравнителна ситуация. Както личи, зараждането на сравнителното литературознание изисква и предполага редица социално-исторически предпоставки, които в различни страни се проявяват различно.

И така първите съзнателни прояви на неспонтанно компаративистично мислене в българското литературознание са породени от конкретни, живи потребности и условия на българския литературен и социален живот и отразяват конкретна степен от развитието и зрелостта на българската художествена литература.

Малката статия на Шишманов вече ни сблъсква с богатството на компаративни форми в едно национално литературознание още при зараждането на тоя дял от литературната наука. Тя разкрива неподозирани форми за национални трансформации и превъплъщения на традиционни сравнителни методи и компаративни жанрове. „Паисий и Русо“ по същество е типологически паралел. Но с това не бихме могли да изчерпаме своеобразието на тая бележка. Като компаративистичен жанр тя носи някои особености, които се явяват характерни за българското сравнително литературознание. Сравнително-типологическото зърно на статията ѝ придава характер на литературоведческа метафора, една компаративно-публицистична форма, чиято съдба в българската литература се оказва твърде интересна — превъплъщенията ѝ самобитни, а възможностите ѝ — широки.

По-нататък в развитието на българското литературознание съдбата на литературоведческата метафора ще ни върне (особено в българската есеистика) към практиката на една спонтанна компаративност. Очевидно това е форма, намираща се на границата на съзнателната и спонтанната компаративистична дейност. Твърде важно е тук да отбележим обаче, че със статията на Ив. Д. Шишманов младата, едва зараждаща се българска литературна наука преодолява спонтанния си период и навлиза в етапа на своето съзнателно сравнително литературно мислене.

Както се вижда, като диференцирана научна дисциплина сравнителното литературознание се явява в България през 90-те години на миналия век. То се проявява като сравнително славянско литературознание и е свързано с определени културно и политико-исторически условия. Първите преподаватели по литература във висшето учебно училище в София (по-сетнешния университет „Кл. Охридски“) са възпитаници на класически славянски средища: Балан — на Прага, Беньо Цонев — на Загреб, Ив. Д. Шишманов — на Виена, Л. Милетич — на Загреб и Прага. Характерно е и това, че първите филолози, които трябваше да се занимават с преподаване на българска литература в университета (Балан, Б. Цонев), бяха възпитаници на лингвистични школи, в които господствува сравнително историческият метод. Така че пътят на сравнителното литературознание в условията на тогавашния живот в България е тясно преплетен с пътя на славистиката у нас и с развитието на националната ни литературна история. Характерно е и това, че заедно с първите учебни помагала по систематично изучаване на българска литература, издадени през 1895 и 1896 г.,[11] през 1896 г. като учебник за седми клас и първо систематично помагало по славян-

---

[11] М. Москов. История на българската литература. Пловдив, 1895; Ал. Теодоров-Балан. Българска литература. Пловдив, 1896.

ски литератури излиза и една история на славянските литератури в Пловдив от Йордан Иванов.[12] Въпреки компилативния си характер (стъкмена е по известната книга на Спасович и Пипин) тоя труд свидетелствува за ранното развитие на систематично славянското литературознание у нас. Той няма характер на сравнителна литературна история на славянските народи, но в него за пръв път се проявяват и въвеждат в широко обръщение такива компаративни понятия като „славянска литературна общност", „южнославянска литературна общност", „славянски литератури", „южнославянски литератури", „славянски литературни влияния" — които са станали или ще станат възлови категории на едно системно научно сравнително славянско литературознание. Заедно с това тая книга показва, че вътре в литературоведческата славистика у нас започва елементарна диференциация на интересите към отделни славянски литературни истории. Тя се изразява във внимание към историята на руската литература. Впрочем руската литература е първата литература, чрез която българската интелигенция се среща с големи (и най-непосредно достъпни ѝ) художествени образци. Затова в развитието на нашата славистика още Нешо Бончев може да се счита основоположник на българската литературна русистика. Нещо повече. Със статиите си за преводите на европейските литератури на български и ползата от това и за Гогол, неговия живот и литературните му произведения той пръв очертава в българската книжнина е д н а о п р е д е л е н а и с т о р и к о-л и т е р а т у р н а л и н и я и по тоя начин пръв в българската литература (върху опита на руската) внедрява и д е я т а з а л и т е р а т у р н о и с т о р и ч е с к о р а з в и т и е, внушава к о н ц е п ц и я т а з а н а ц и о н а л н а л и т е р а т у р н а и с т о р и я. Това несъмнено спомага за оформяне национални представи за литературноисторически развоен модел.

Все по това време към средата на 90-те години в България се създават и п ъ р в и т е ц е н т р о в е з а с р а в н и т е л н о и з у ч а в а н е на българска литература и на славянски литератури. Това са литературните катедри в новоосноваото Висше училище, по-късно Софийския университет, и създаденото от неговите преподаватели влиятелно списание „Български преглед" (1893—1900). На първо място тук обаче трябва да споменем известната поредица „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина", основана през 1889 г. от Ив. Д. Шишманов като издание за български фолклор и народни умотворения и превърнала се в забележителна трибуна на българската славистика и българското сравнително литературознание. Първите големи р е ц е п ц и о н н и з в е н а за славянска и европейска литература у нас са свързани с дейността още през 80-те години на Вазов и Величков. Такива звена са издаваните от тях в Пловдив списания „Наука" и „Зора", както и излизащата след това в София „Денница". Тук се появяват много преводи от славянски и други европейски писатели. Но като най-широка трибуна за популяризация на европейската литература се явява съставената от двамата двутомна „Българска христоматия", излязла по време на дейността им в Пловдив.

Като литературноисторически и културноисторически факт у нас, като етап от международните отношения на нашата литература „Българска христоматия"[13] на Вазов и Величков представлява нов момент в историята на литературната рецепция. Тя бележи край на несъзнателния, спонтанен период на литературна рецепция и началото на съзнателна и селективна дейност по усвояване на европейското литературно наследство.

---

[12] Й о р д а н И в а н о в. История на славянските литератури. Учебник за VII гимназиален клас. Пловдив, 1896.

[13] Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратките жизнеописания на най-значителните писатели. Съставиха Ив. Вазов и К. Величков. Пловдив, Свищов, Солун, 1884, част I — Проза, част II — Поезия.

Христоматията на Вазов и Величков представлява важен момент и във възникването на литературно-съотносителното съзнание като елемент от художественото самосъзнание и самопознание на новата българска литература. В нея за пръв път български литературен материал в рамките на една книга е поставен до значителни европейски образци и по този начин сравнен и съотнесен към тях. Това съществуване в рамките на христоматията на българския и чуждестранния художествен опит не е нито механично съпоставяне, нито случаен факт. То носи един по-дълбок, неабстрактно-символичен, а определено литературноисторически смисъл. Ознаменува то „включването“ на българската литература в европейския литературен процес, т. е. фиксира съзнанието за принадлежността ѝ към една по-широка литературна общност. Това съзнание отразява обективните резултати от развитието на самата литература не само като национално, но и като европейско явление и същевременно — субективните процеси от оформянето на компаративната доктрина като част от историческото самопознание на литературата в национален мащаб.

В нашето литературознание литературноисторическото значение на „Българска христоматия“ е проучено добре.[14] За съжаление нейната роля в развитието на нашето сравнително литературознание и мястото ѝ в международните отношения на нашата литература не са изследвани. Тъкмо поради това непроучено остава и значението на това голямо Вазово и Величково дело в историята и практиката на българския превод — един проблем, неделимо свързан с общото развитие на сравнителното литературознание. Причината за тая неизследваност е до голяма степен неразвитостта не само у нас на сравнителната стилистика, но и на историческата поетика.

Ако обобщим част от изнесеното дотук, можем определено да кажем, че Шишманов е основоосъздателят на българското сравнително литературознание. Сравнителният метод у него за пръв път е приложен широко върху пространен фолклорен материал. В това отношение едно значително произведение на славянската фолклористика и първа крупна зряла творба на българското сравнително литературознание е студията му „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи“.[15] С основание В. М. Жирмунски[16] изтъква заслугите на Шишманов като основоположник на литературната балканистика, очертал главните контури на нейния периметър преди Дитерих. В същност с тая си студия Шишманов става създател на едно направление за широко изучаване на българския фолклор в сравнителен план у нас. Методологически той се движи в кръга на компаративните фолклорни течения от края на века. В неговата първа научна работа, датираща от последната година на 80-те години „Значение и задачи на нашата етнография“, за пръв път се говори у нас за сравнителна литературна история — термин, който в духа на немското литературознание българският учен възприема за обозначаване на сравнителната литературна наука. Тук Шишманов проявява добро познаване и вярна ориентация сред школите на съвременната му фолклорна наука.

В духа на следромантичното литературознание и фолклористика съществен момент в компаративната концепция на Шишманов е реалното виждане на отношенията между фолклор и литература. Тая връзка обаче от него е потърсена в дълбоко генетичен план, една концепция, която същевременно българското сравнително литературознание през последното десетилетие съживява и акцентува с особена сила и научна резултатност. „Сравнителната литературна история и

---

[14] Вж. М. Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 140—143.

[15] Ив. Д. Шишманов. Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи. — СбНУ, кн. 13, с. 484—566 и кн. 15, с. 449—500.

[16] Вж. В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. Л., 1979, с. 275.

сравнителното изучаване на народните умотворения — пише Шишманов още в 1889 г. — ни убеждават повече и повече, че това, което приписваме много пъти на простия народ, е черпено от книжовни извори. Откогато ученият свят започна да обръща по-голямо внимание на народните умотворения и успоредно с това да изучава по-основно източните езици и книжнина, покрай тях и средновековните литератури, оттогава мнението за произхождението на словесните произведения се модифицира значително.[17]

Компаративната практика на Шишманов показва, че задачите, темите, актуалните идейно-тематични проблеми, към които се ориентира младото българско сравнително литературознание, както и неговите възможности, до голяма степен се свързват с национални и обществени задачи. Това обяснява и твърде широкото присъствие в младата българска компаративистика от тия години на тематата за българите в литературата на другите народи. Тя е в същност една тема, която носи възрожденски патос и като културна задача е поставена още от Раковски в неговите романтично-исторически и фантазноетимологически визии: да се покаже българското присъствие (респ. старинност, приоритет на българското начало в историята и културата). Българското сравнително литературознание „приспособи“ тая възрожденска тема, свързана с национални задачи, към методологията на тогавашната компаративна наука, към възможностите, които му предлагаше теорията и практиката на немската Stoffgeschichte и на руската теория „бродячих мотивов“. До каква степен тоя проблем е актуален в младата българска сравнителна литературна наука, говори фактът, че към него се ориентират фактически редица автори при първите си опити в областта на сравнителното литературознание. Първите значителни представители на българското сравнително литературознание и славистика минават през тоя проблем. Йордан Иванов още в 1890 г. набелязва темата за присъствието на България и българи в „Осман“ на Гундович. По същото време Беньо Цонев се занимава с темата за цар Симеон в хърватската литература. През 1900 г. Ив. Д. Шишманов публикува студията си за българите в „Бесният Орландо“ на Аристо. Тоя въпрос продължава да бъде актуален и по-късно като „встъпителен“ проблем за всеки млад компаративист. През 1920 г. Боян Пенев издава изследването си „Сведения за българите в по-старите чужди съчинения“,[18] което издава очевидно по-ранен етап от дейността му и е свързано с една от първите му научни командировки в Чехия.

Говорейки за Шишманов като основоположник на нашето сравнително литературознание, не можем да не изтъкнем и заслугите му за подхващане проблемите на сравнителното стихознание у нас. Пак още в самия край на миналия век той постави в широк сравнителен план въпроса за генезиса на десетосричния размер на южнославянския героичен епос,[19] издигайки много проблеми около връзките и взаимоотношенията между южнославянската народна песен и западната рицарска и фолклорна поезия през Средновековието, проблеми, които и до днес не са получили задоволителна разработка и решение.

* * *

Друг голям център с историческо значение в развитието на българското сравнително литературознание е групата около сп. „Мисъл“, обединяваща видни

---

[17] Ив. Д. Шишманов. Значение и задачи на нашата етнография. Избр. съч. Т. II, с. 11—12.

[18] Боян Пенев. Сведения за българите в по-стари чужди съчинения. — Год. Соф. унив., I, Ист.-фил. фак., XVII—XIV — 191, 1920.

[19] Ив. Д. Шишманов. Южнославянският епичен размер от едно ново гледище.—Бълг. преглед, 1898, кн. 4.

представители на българската литература. Сп. „Мисъл“ отваря широко страниците си за проблемите на литературните отношения между българската литература и други литератури и за рецепцията им у нас. По всички тези въпроси списанието има, както личи, доста определена програма и целенасочена издателска практика, което прави дейността му нов, важен момент в историята на българското сравнително литературознание, както и в отношението на българската литература с околния литературен мир. Писателите около „Мисъл“ проявяват интерес към широк кръг художествени явления предимно от европейската класика и съвременност, като предпочитанията им са насочени преди всичко към класическите явления на литературния живот от XIX в. Това са видни представители на българската художествена интелигенция с широки литературни интереси и култура, които съзнателно се интересуват от проблемите на теорията и практиката на международните отношения (разбира се, предимно и преди всичко с оглед на проблемите на българската литература и на отношението ѝ с други литератури). Твърде важно е да отбележим, че в българската културна история тезапръвпътсаисубект, иобектналитературнарецепция. През тях минава не само възприемането на редица чужди художествени стойности у нас, но те са и първите (след големия международен успех на Вазов през 90-те години) представителни фигури на българската литература, които се превеждат и активно интерпретират в чужбина. Те проявяват теоретически и практически интерес към движението на литературните форми и идеи в европейския литературен процес. Докторската дисертация на П. Ю. Тодоров например е на компаративна тема. Статиите на д-р Кръстев разкриват широки сравнително литературни и сравнително културни интереси. Но и в това отношение централна фигура в дейността на групата е Пенчо Славейков. Дейността му тук се очертава като важен фактор в развитието на компаративните идеи и рецептивната практика както на списанието, така и на българския културен процес през оня период. До голяма степен благодарение именно на неговата активност на страниците на „Мисъл“ и дейността на сътрудниците и се оформят назрели промени както в рецептивния процес, така и в неговата научна обосновка и осмисляне в българското сравнително литературознание. Тези промени отразяват очевидно изменения в самия международен статус на българската литература, както и „иманентни“ процеси на нейното собствено историческо развитие. Чрез дейността на „Мисъл“ се осъществяват поне три важни промени:

1) промяна на рецептивната ориентация;

2) промяна на разбирането за същността на литературния процес;

3) промяна на концепцията за същността и причината на литературните връзки и контакти.

I. На страниците на списанието се извършва определена „пренастройка“ на рецепционната вълна на българската литература. В центъра на вниманието на кръга „Мисъл“ и до голяма степен на българската литературна общественост сега попада немската литературна класика. В тоя смисъл групата около „Мисъл“ се откроява в определена конфронтация спрямо френско-романските интереси на Вазов и Величков и направлението, което представляват те. Трябва да кажем, че борбата между различни литературни ориентации в историята на българската култура и в отношението на българския литературен процес към по-широки художествени контексти продължава и след това. Първите сериозни отрицания на кръга „Мисъл“ например са свързани с дейността на един такъв поклонник отново на френската литература и култура у нас като Симеон Радев. Необходимо е да отбележим, че конфронтацията между различни рецепционни ориентации и естетиколитературни сфери през ония години се извършва при наличността на един траен интерес в България към руската литература, който споделят и писателите около кръга „Мисъл“.

Причините за тая смяна на рецепционните интереси в българския културен живот са различни. Много от тях са изследвани. Тук искам да изтъкна в хипотетичен план само една нова, която не е посочвана и проучвана и поради това се нуждае от специални изследвания: някои вътрешни близости и паралели (при спазване на всички мащаби и условности) на немския и българския литературен развоен модел. Трябва обаче определено да отбележим, че новата литературна ориентация на групата около „Мисъл“ не е свързана със съответна политическа ориентация. Напротив — в духа на традициите на българската интелигенция представителите на тая група имат определена антинемска (което на практика в случая значи антимонархическа) политическа насока, а някои от тях са подчертано прославянски настроени (П. Ю. Тодоров).

II. В широката дейност на Пенчо Славейков по приобщаване (чрез превод и литературнокритическа интерпретация) на българската литература към европейския литературен процес на практика се извършва преход към една нова форма на литературна рецепция, в която ударението определено пада върху активните и селективните възможности на реципиента. Тази нова постановка е програмирана и осъществена в ярките статии на Пенчо Славейков за чужди автори и тяхната рецепция у нас. Такива статии са: „Адам Мицкевич“, „Една песен (Шандьор Петьофи)“, „Волфганг Гьоте“, „Змай Йованович“, „Скръбта на поета“ (А. С. Пушкин), „Честният поет“ (Алфред Тенисон). И особено „Пушкин в България“ и „Хайне в България“. Последните две студии заемат значително място в Пенчо Славейковата компаративистична платформа. Статията на Пенчо Славейков за рецепцията на Хайне в България например[20] е важен момент от кристализирането на една литературно-сравнителна концепция и на отговарящата ѝ рецептивна практика в българския литературен живот. Защото отразява компаративната зрелост на нашето литературно мислене и художественото самочувствие на най-влиятелни и естетически най-напредничави литературни кръгове в онова време.

Литературноисторически най-важен в дейността и под формата на групата се явява подчертаният вече (II) момент — изнасяне на преден план а к т и в н о с т т а н а р е ц и п и е н т а, активното разбиране на литературното възприемане преди всичко като интерпретация и като селективно усвояване на активно потърсен и творчески преосмислен чужд художествен опит. След малко ще стане дума за трудностите, които Б. Пенев ще срещне, продължавайки по тоя път. Но Славейков и другарите му са хора, които водят активна литературна и естетическа политика и всичко чуждо, до което се докосват, се отнася към целите на тая политика. Това значи — към потребностите на литературния живот в България така, както те ги разбират. Статията на Пенчо Славейков за Хайне в България е до голяма степен и статия за самия Хайне като такъв. Защото ако активната рецепция винаги е интерпретация, то всяка интерпретация има своя изходна база, т. е. всякога тръгва от „същността“ на литературния феномен. И нашият поет по своему е „асимилирал“ — това значи, привлякъл към себе си, интерпретирайки го — немския си събрат. Интерпретирайки Хайне, Пенчо Славейков „го е подчинил“ на някои свои любими литературни и социални идеи и на първо място на идеята си за непримиримостта на поета към филистерството. В духа на същата любима своя конфронтация (поет — тълпа) Пенчо Славейков се е опитал да тълкува и творчеството на сръбския класик Йован Йованович Змай, проявявайки очевиден субективизъм при интерпретацията му.

В статията на Пенчо Славейков „Хайне в България“ се казани твърде категорични констатации за свободата на реципиента спрямо възприеманата литера-

---

[20] П. С л а в е й к о в. Хайне в България, — Мисъл, XVII, 1907, кн. 4 и 5, с. 241—254.

тура. Върху конкретния пример на опозицията Хайне—Гьоте в немския културен живот Пенчо Славейков се домогва до диалектиката на литературната рецепция, до въпроса за съдбата на писателя извън границите на родината му. „Омраза към Хайне — пише той — или само в родния му край. На чужбина него само обичат, защото там няма оная жестока расова омраза, каквато има в Немско, и защото на чужбина нямат значение диви разпри — дали Гете или Хайне е по-велик певец. Домашни кавги — смях по комшиите.“[21]

При рецептивната интерпретация на Хайне Пенчо Славейков се сблъсква с редица обективни категории на литературния процес. Той например се опитва да засегне въпроси, свързани с народопсихологията и литературата, и да ги отнесе към литературния развой на немската литература. В същия афористичен и често образноколоритен стил той поставя, засяга и докосва редица проблеми, които преди това са били и след това ще бъдат предмет на практиката и теорията на сравнителното литературознание. Той прави това невинаги фокусирано, но всякога остро и изразително. Такъв характер има проблемът за своето и чуждото в националните литератури. Или въпросът за немския национален характер и сатирата. Немецът „нито я проучава, нито я прощава. Свифт и Шчедрин в Немско — би биле чудовища. Би биле тъкмо такива, какъвто е Хайне.“[22]

III. Компаративистичната дейност на Пенчо Славейков води и към обновяване и уточняване на концепцията за същността на обмяна на литературни ценности в световния литературен процес или, казано с езика на традиционната компаративистика, за същността на литературното влияние.

Преди това по-отчетливо изразена концепция по тоя основен за сравнителното литературознание въпрос срещаме у Шишманов. В духа на широко разпространеното през XIX в. културно-историческо тълкуване на литературния феномен той разглежда литературните прилики и проникванията на културно-историческо равнище — като движение и съвпадение на литературни форми и идеи. Пенчо Славейков от своя страна е склонен да ги вижда като зараждане, „индуктиране“ на художествени стойности. В съответствие с актуалния в края на века и в началото на тоя психологизъм в литературознанието той поставя литературната компаративистика не толкова на културно-историческа, колкото на литературно-психологическа основа. Въпросът за въздействието в междунационалната сфера на художествените феномени (за влиянието в литературата) за него е преди всичко въпрос за въздействието на художник върху художника. Това разбиране най-точно съответствува на общите му, иначе доста противоречиви, естетически възгледи. За обясняване на литературните въздействия и влияния Пенчо Славейков е склонен преди всичко да надзърне в лабораторията на художника. „Творецът творец разбира“ — цитира той в статията си „Пушкин в България“,[23] където за пръв път и най-откровено очертава индивидуално-психологическите основи на своята рецепционна теория.

Говорейки за творческата рецепция на Пушкиновото творчество, той намира, че „ако критиката тъй мудно е достигнала до истинското разбиране на Пушкин, същото не може да се твърди за руските художници на словото; те отрано са проникнали в неговий дух и са се развивали под неговото непосредно влияние. За проникване в творенията на Пушкин се изисква висока духовна култура и чувство живо и свободно като самото чувство на поета.“ За Пенчо Славейков само природата на поета е оная основа, която превръща веригата на рецепцията в дъно на скачени съдове, в които възприеманата в резултат на влияние „духовна субстанция“ може да достигне до еднакво равнище.

---

[21] П. Славейков. Хайне в България. — Мисъл, XVII, 1907, кн. 4 и 5 с. 244.
[22] Пак там.
[23] П. Славейков. Пушкин в България. — Мисъл, 1899, юни, с. 565—566.

Онова, което трябва особено да отбележим, е, че при Пенчо Славейков и чрез него нашето сравнително литературознание вече разглежда литературните явления като художествени феномени, т. е. като естетически стойност. В същност трябва да отбележим, че теоретически, движейки се в рамките на широкия мащаб на литературната история, Ив. Д. Шишманов също не бе чужд на естетическата аксеологичност като изходна точка на сравнителното литературознание. Нещо повече, теоретически той я взема за основа на „литературното влияние". „Едно обикновено явление в историята на литературата е — пише той, — че капитални явления в историята на литературата предизвикват подражания или продължения."[24] Пенчо Славейков говори за въздействие на творец върху творецa, докато Шишманов се интересува от влиянието на произведение върху произведението.

Така в българската литература за един период от тридесет години може да открием три опорни точки, три изходни позиции в развитието на представата за литературните връзки и контакти. Любен Каравелов е склонен да ги обяснява със самото възраждане на народите, т. е. с включването им в широка и активна културна взаимност. С други думи, големият възрожденец в духа на своите учители Бьокл и Спенсер търси обяснение в културно-исторически план. Въпреки че в сравнителната си практика остава също на него, издигайки го на високо научно ниво, Шишманов се домогва до съзнанието за естетическата стойност на сравняваните явления. Схваната преди всичко в естетико-психологическо гледище, тя е в центъра на концепцията и на Пенчо Славейков. От друга страна, Ив. Д. Шишманов и Л. Каравелов говорят още за подражание и продължение на художествената творба. Пенчо Славейков определено говори за разбиране на творец от твореца.

Трябва да се отбележи, че на практика обаче и Пенчо Славейков не само че не е чужд на едно широкоразбиране на рецепцията, но и много често отчита културно-историческите условия на осъществяването ѝ. Той не изпуска възможността да постави сравнението в неговата културно-историческа рамка. Така е постъпил той например в статията си за Хайне в България. Тук нашият поет попада на един важен културно-исторически проблем: за Русия като посредник между Изтока и Запада, за руския културен живот като важен трансформационнопредавателен и приемателен център на двупосочна и разностранна информация между нас и света. На тия проблеми Пенчо Славейков ни навежда, изтъквайки факта, че Хайне е можел да знае нещо за България преди всичко от своя брат — Максимилиан Хайне, който като военен лекар на руска служба е посетил заедно с руските войски страната ни и е автор на една книга, описваща това посещение. От друга страна, Пенчо Славейков не изпуска да изтъкне, че руската литература е посредник за първите срещи на българските читатели с Хайне. Сам той признава, че се е запознал най-напред с немския поет на руски.

Пенчо Славейков и Ив. Д. Шишманов са в същност създателите на нашето съвременно научно-сравнително литературознание. Тяхното дело очертава една твърде широка теоретична платформа и една разностранна сравнително-литературна дейност. За големите научноизследователски качества на учения у нас е ставало неведнъж дума.[25] Но дейността и значението на големия поет в тази област и до днес са недостатъчно оценени. В същност Пенчо Славейков се разкрива като блестящ компаративист, достигнал равнището на европейската ком-

---

[24] Ив. Д. Шишманов. Българите в „Orlando furioso" и в по-старата френска драма. Избр. съч. Т. II, с. 383.

[25] Г. Димов. Българската възрожденска литература и нейното сравнително-историческо проучване. — В: Сборник в чест на акад. М. Арнаудов. С., 1970.

паративистична практика от първата половина на тоя век. Големият български поет се оказва много добре професионално подготвен за тая дейност, притежаващ дълбоко култивирани качества. Той има блестящи и многостранни познания по европейските литератури, забележителна литературна памет и сравнително аналитичен поглед.

Теоретиците на западната компаративистика и особено френските ѝ представители отдавна и настойчиво се занимават с необходимите за „компаративиста“ качества. В известната си студия „Сравнението не е довод“ Рене Етиембл дори посвещава цяла глава на „идеалния компаративист“[26]. Не по-малко внимание му отделят и Пишоа и Русо, които се занимават с „физиономията на компаративиста“ и „физиологията на компаративиста“.[27] Изреждат се научни качества, специфична квалификация и дори характерологични белези (да обича да пътува!). Но в края на миналия век, в още догонващата „световния културен стандарт“ България се бе оформил в лицето на Пенчо Славейков един завършен „компаративист“ от голям европейски стил. Прикован от недъга си, той бе един от големите пътници на духа по сложните пътища на световните художествени ценности. Той носеше най-ценното качество на „компаративиста“ (чуждо на редица съвременни представители на тая дисциплина) — сравнително аксеологическо мислене и чувство за историческия характер на художествените ценности.

Статиите на Пенчо Славейков са изпълнени с интересни компаративни виждания, идеи и паралели. Той създаде и подхвърли редица хипотетични паралели и контакти, по които нашето сравнително литературознание след него почти не е взело отношение. Такъв е случаят с посоченото от него предполагаемо влияние на Хайне върху Ботев в известната картина със самодивите от „Хаджи Димитър“. Изследователите на тоя проблем, както и на българо-немските литературни отношения след него не само че не успяха да отговорят на поставения от поета въпрос, но и почти не вземат отношение към него.

Културно-историческата и психологическата концепция продължават да съжителствуват и в по-нататъшното развитие на българското сравнително литературознание. Това най-ясно личи в компаративистичното дело на Боян Пенев.

Боян Пенев продължава наченатата от Ив. Д. Шишманов линия на широко съпоставително проучване на българската литература в обкръжаващия я културно-исторически контекст. В неговата „История на новата българска литература“ (издадена посмъртно през 1930 г.) широко място е отделено на културно-историческите контакти на българската литература преди всичко с нейните съседи — със съвременната гръцка и сръбска литература. Тук са поставени такива въпроси като „Дубровник и южните славяни“ и др. В духа на концепциите, начертани от Ив. Д. Шишманов, Боян Пенев се домогва до едно динамично разбиране на междулитературния процес, третирайки междулитературните отношения („влиянията“) като един от факторите на литературното развитие.

За пръв път у Боян Пенев срещаме сума от категориални понятия, които, макар и да не клонят към една литературоведческа система, поставят нашето литературознание не само на сравнителна основа, но и му дават опора от изходни точки, които следващите десетилетия чак до наши дни ще осмислят, преосмислят и включват в употреба. Само на първите няколко страници на неговата известна студия „Посоки и цели на проучване на новата ни литература“[28] той внася като термин понятията: естетическо и литературно изследване, литерату-

---

[26] R. Etiemble Цит. съч., с. 58.

[27] C. Pichois, A. Rousseau. La littérature comparée. Paris, 1967, p. 103.

[28] Боян Пенев. Посоки и цели на проучване на новата ни литература. — Мисъл, 1910, с. 1—32.

рен факт, историко-генетично изследване, литературен процес, художествена култура, единство на националния дух на литературата, вътрешна история на народния живот, литературна еволюция, литературен език, художествен стил, художествени образи-типове, фактори (външни и вътрешни) на литературното развитие и други. Изследователят на историческата поетика на българската литература и историографът на българското литературознание неминуемо ще се сблъскат и с въпроса за историческия развой на литературната терминология у нас и тази статия на Боян Пенев ще се окаже възлов момент в развитието ѝ.

Интересно е, че Б. Пенев е склонен да разглежда нашата литературна критика като момент от рецепцията на литературата и същевременно — като дял от самата литература. С други думи, у него все още се смесват представите за критиката като момент от външната историческа интерпретация на творбата и за критиката като активно вътрешно самопознание на литературата за себе си. Но тук е важен не толкова фактът, че тези два момента се смесват, колкото че съществуват, че са открити от нашия изследовател. За първия момент свидетелствува причисляването на критиката към средствата на литературното изследване: „Не трябва да се забравя, че мемоарите, автобиографичните изповеди, писмата, периодичният печат, литературните произведения без художествена стойност, критиката са само средства за литературно изследване.“ Една близка концепция до разбирането на критиката като самосъзнание на литература (т. е. — критиката като едно звено от рецепцията на творбата) крие казаното само едно изречение след това: „В критиката главно ние може да доловим какви възгледи са имали нашите книжовници за поезията и нейното значение, как са гледали на своето произведение, какви цели са си поставяли в своята литературна дейност и с какви изисквания и вкусове са пристъпвали към едно произведение.“ С други думи, за Боян Пенев херменевтическият и генетико-естетическият момент в критиката все още са недиференцирани, критиката е в едно и също време момент и от „вътрешното“, и от „външното“ развитие на литературата.

Дейността на Боян Пенев в областта на сравнителното славянско литературознание ознаменува и по-нататъшното вътрешно специализиране и диференциране на отделните области в тази дисциплина. Боян Пенев е създател на българската научна полонистика. През своя сравнително недълъг научен път той отделя значително място на полската литература и на полско-българските литературни отношения. Твърде характерен е принципът на рецептивна селекция, в основа на който нашият учен е определил интересите си към тая литература и към конкретните ценности в нея. Тия принципи носят психологическо и нравствено-естетическо съдържание. Към полската литература Боян Пенев се обръща, за да търси в нея своя идеал за литература. Отношението му към нея е израз на нравствен идеализъм и естетически утопизъм.

Боян Пенев е създател и на нашата критика и теория на превода. Няколко пъти той се изказва остро, категорично и проблемно по въпросите на преводаческата практика и засяга ред проблеми на литературната рецепция и литературния процес у нас. Най-интересни в това отношение са статиите му „Български преводачи“[29] и „Българските преводи на „Фауст“.[30] Тези две статии са първите аналитични и научно обосновани критики на художествени преводи у нас. Първата е посветена на един превод на „Без догма“ на Сенкевич, направен от полски, а втората — на преводите на Гьотевия „Фауст“ от Ал. Балабанов и Ганчев. Според Боян Пенев българските преводачи са неподготвени

---

[29] Б. Пенев. Български преводачи. — Демократически преглед, г. XII, 1915, кн. IV, с. 306—314.

[30] Б. Пенев. Българските преводи на „Фауст“. — Мисъл, г. XVI, 1906, с. 659—672.

ливгвистично и професионално. „Едва ли има другаде преводачи по-нехайни и по-невежи от нашите. Повечето от тях нямат никакво уважение към автора, когото превеждат, и към читателите, на които поднасят своите нескопосни и безсмислени преводи. Те не познават, както трябва, нито езика, от който превеждат, нито пък своя роден език. Неспособни да вникнат в съдържанието на оригинала, да доловят и изразят нюансите на чуждата мисъл, те превеждат, както завърнат. И какви нюанси на мисълта, на образите и музикалната реч ще могат да изразят те, когато не умеят да превеждат правилно и вярно два реда от един чужд език! На много места техните преводи нямат нищо общо с чуждото произведение — особено пък, ако това произведение е художествено.“[31] Тези крайни съждения очевидно са подбудени от една определена преводаческа практика. Може да се усети в тях и известният естетически максимализъм на нашия критик. Но те разкриват и една определена е с т е т и ч е с к а с и т у а ц и я в нашата литература. В процеса на усвояване на чуждия художествен опит всяка литература има с в о й п р е в о д а ч е с к и т а в а н — степен, до която е в състояние да предаде определен чужд художествен текст. Тоя таван е особено определено видим в ранните етапи от развоя на една литература. По-късно с развитието ѝ върху широка жанрово-стилистична основа проблемите за тавана се снемат или по-право се усложняват твърде много и по твърде различни начини, което не ни дава възможност да се разпростираме по-нататък по тоя въпрос тук. По-важно в случая е да отбележим, че при първоначалните етапи на усвояване на чуждото културно наследство това усвояване е в същност не толкова интерпретация, колкото приспособяване към собствените възможности. Или по-точно казано: интерпретацията на тоя етап на развитие е приспособяване на чуждия художествен материал към своето равнище. Развитието от приспособяване към превеждане в един литературен живот не е прост и кратък процес и до него една литература се домогва по сложен и дълъг път. И побългаряването в същност отразява не само вкусовете, нуждите и потребностите на нашата читателска публика, но и възможностите на литературата ни. Впрочем тези две страни са тясно свързани, но не бива за това да се смесват постоянно. Ако се върнем към статиите на Боян Пенев, трябва да кажем, че недостатъците на преводите, които изследва нашият учен, очевидно се дължат не в малка степен на изобличените от него лични недостатъци и неподготвеност на преводачите. Но те са и резултат от определено равнище на нашата литература, последица от приспособяването на чуждия художествен стандарт към нашия. В тях се извършва с ъ о т н а с я н е постиженията на чужди литератури към стилистичната база на българската. Боян Пенев няма съзнание за историческия характер и историческата неизбежност на тоя процес. Но той не на едно място спонтанно отразява тоя процес. За него много от незадоволяващите го преводи звучат твърде много по български. На друго място се казва, че преводачите спокойно могат да се подпишат под тях, защото те са повече техни, отколкото на чуждестранните автори, които се превеждат... Боян Пенев не може да приеме, че тук се върши един друг вид побългаряване — не на сюжетно, а на стилно-художествено равнище, и че това е необходим и неминуем процес от „приобщаването“ на нашата литература към чуждия опит. Впрочем на места той се домогва до съзнание, че тоя вид преводи е своеобразен исторически продукт, че е резултат на някаква необходимост, защото си има с в о и ч и т а т е л и. На едно място той възклицава: „За такива читатели — такива преводи“. В същност статиите на Боян Пенев са важен момент от и с т о р и я т а н а

---

[31] Б. П е н е в. Българските преводачи. — Демократически преглед, 1915, кн. IV, с. 306-

литературната рецепция у нас и от историята на българския читател като важно звено в литературния процес.

Трябва да кажем, че в духа на литературното образование, което е получил, Боян Пенев си остава привърженик на превода като интерпретация. Той пръв не само изтъква нуждата от системна литературноисторическа подготовка на преводача във връзка с всеки конкретен повод, но и се бори за висока преводаческа култура и за ново преводаческо равнище в нашия литературен живот.

Значително по-ограничено значение за развоя на българското сравнително литературознание има научното наследство на големия български фолклорист и литературовед Михаил Арнаудов. Създател на обемно научноизследователско дело, в което преобладава стремежът към събиране, описване и систематизация на литературните и фолклорните факти, Арнаудов проявява интерес и разбиране, научноизследователски вкус и предпочитание повече към статичните състояния на литературния процес и значително по-малко — към вътрешната му динамика. В работите му по фолклор се съдържат ред ценни сравнителни наблюдения за отношения между фолклорните форми и мотиви, разгледани върху сравнително широк терен. Като наследник на Шишманов в катедрата по сравнителна литературна история той пише редица очерци за чужди, предимно западноевропейски класици, в които съпоставителният момент е поставен на заден план или съвсем отсъствува. Определен интерес за историята на нашето литературознание, в това число и на сравнителното литературознание, имат двете негови книги „Увод в литературната наука“ и „Основи на литературната наука“.[32] В същност това е една книга, излязла под различно заглавие в две отделни издания. Сама по себе си тя има компилативен характер и е предназначена за учебно помагало за студенти-филолози. Но сравнението на двете издания, отделени едно от друго с двадесет и три твърде важни години, говори за движението и развоя, популярността или неизвестността у нас на ред литературни и литературнотеоретически идеи и системи на времето. Годините, които отделят първото от второто издание на Арнаудов, са важен период в развитието на литературознанието и компаративистиката. През това време очевидно е изчерпало възможностите си спекулативното немско литературознание. На смяна на теоретическия психологизъм идват по-точни школи. В Съветския съюз преживява разцвет теорията на ОПОЯС, в Чехия — учението на чешкия лингвистичен кръжок. Френската компаративистика през тези години преживява своя зенит и своя заход, за да въведе цялото сравнително литературознание в криза през 40-те—60-те години на нашия век. В книгата на Арнаудов срещаме късни рефлекси от теоретическите брожения на последните десетилетия на миналия и първите на тоя век. Тук се четат имената на редица значителни или забравени теоретици на литературата. Книгата съдържа и първия и единствен кратък очерк за Дилтай, останал си така непознат у нас, в „сянката“ на Фолкелт и Ремке, скрит в гънките на десетилетията зад гърба на двамата по капризите на една неравномерна рецепция на чуждата естетическа мисъл у нас.

Що се отнася до развитието на компаративните идеи в България, отразено в двете издания на Арнаудовата книга, твърде характерно е, че докато в първата се среща раздел „Сравнителен метод“, то във втората освен него има, макар и кратък раздел, посветен на „сравнителна литературна история“. За Арнаудов сравнителният метод е един от двата общи метода на сравнителното литературознание — след „емпиричната метода“. Тези два метода нашият учен разпростира върху целия терен на литературноисторическите явления, без да ги локали-

[32] М. Арнаудов. Увод в литературната наука. Задачи — история — съвременно състояние. С., 1920; Основи на литературната наука. Задачи — история — съвременно състояние. С., 1942.

зира в психологически или социален план. Със сравнителната метода Арнаудов свързва явления поне от три равнища. Той извежда сравнителния метод от сравнително-историческия метод в езикознанието на Франц Бог и Якоб Грим. Затова в някои случаи още тогава нашият учен не е далеч от идеята за архитипа като твърда устойчива форма на трайни явления, пренесени през времето от литературния процес. Но тъй като разбира нещата твърде буквално, а не се насочва към същността на методиките, той удавя в общи разсъждения догадките си, търсейки буквален аналог в литературознанието на общите категории на сравнителното езикознание.

Втората сфера, в която Арнаудов вижда възможност за приложение на сравнителния метод, е областта на литературните влияния, или това, което днес наричаме контактологически връзки. Тук тоя метод според него може да бъде полезен най-много на литературната история. Третото равнище, на което българският професор по литературна наука вижда възможно приложението на сравнителния метод в 1942 г., е сферата на типологическите прилики, появили се спонтанно поради близост на развойни условия в различни и отдалечени точки от земното кълбо и съществуващи независимо една от друга. Примерите му са главно из областта на фолклора, етнографията и сравнителната митология. Трябва да кажем, че тия сфери на приложение на сравнителния метод съществуват у Арнаудов доста неразчленено и тяхното обособяване е направено от мен от гледна точка на по-нататъшното развитие на сравнителната литературна наука.

Последното е взето пред вид, но само в най-общ вид във второто издание на книгата, където Арнаудов, подобно на Шишманов и в духа на немската традиция, основана от Макс Кок, чието списание „Vergleichende Literaturgeschichte“ нашият учен сигурно познава, го нарича „сравнителна литературна история“, вреждайки го сред „нови насоки“ на литературознанието.

След Първата световна война, през 20-те и 30-те години продължава изследването в отделни области на двустранните отношения на българската литература със славянски и съседни литератури. Но онова, което прави впечатление на пръв поглед и което би трябвало на първо място да бъде отбелязяно тук, е, че през тоя период значително се променят формите на литературна рецепция. В литературноисторически аспект значително допринася за това един такъв активен рецептор с основно чувство за съвременност и „модерност“ и с отворени сетива за новото в европейския литературен процес като Гео Милев. През тоя период литературната рецепция от асинхронна става синхронна. Това значи, че за пръв път акцентът на рецепционната селекция се пренася определено и остро от класиката (която бе в центъра на вниманието и на писателите около „Мисъл“) върху съвременния литературен процес. Списанията на Гео Милев — „Везни“ и „Пламък“ — печатат и лансират на българския читател или съвременни европейски писатели със световна известност като Верхарн, Блок, Маяковски, Рилке, Хофманстал, или „съвременни класици“ с нашумяло име като Бодлер, Верлен, Ницше. Тези списания поемат ролята на рецепционни трансмисии на съвременната европейска литература, роля, която преди Първата световна война се опитва отчасти да играе само сп. „Художник“ (1905—1909). Тази промяна е твърде важен момент в цялата история на рецепцията у нас и тя говори определено за същностни развойни изменения в статута на българската литература. Явленията, свързани с тоя кръг от проблеми, тук са поставени за пръв път и затова само са фиксирани. Но те задължават и изискват обстойно специално изследване и от гледна точка на рецепционната история, и от гледна точка на литературната история. Без тяхно изследване не биха могли да минат за в бъдеще нито едната, нито другата.

Средище и центрове в различна форма и степен на тази нова рецепционна форма стават редица естетично-идеологически, твърде разностранно насочени издания през 20-те и 30-те години, като „Развигор“, „Златорог“, „Хиперион“, “Листопад“, „Кормило“, „Релеф“, „Изкуство и критика“ и др.

Важен момент в новата синхронна рецепция на българския литературен процес играе възприемането и превеждането на младата съветска литература и борбата около нея в българския литературен живот.[33]

Между многобройните рецепционни центрове особено внимание заслужава от гледището на нашата задача сп. „Изкуство и критика“, което се специализира в превод и интерпретация на славянски литератури и съветска литература. В годините 1938—1943 тази рецепционна ориентация има определен идеен и политически смисъл. Особено изразена е тук рецепцията на чешката литература, която е свързана с творческия пиетет на главния редактор на списанието Георги Цанев към критическото дело на Ф. Шалда. В „Изкуство и критика“ излиза през 1941 г. и известната статия на Цанев „Маяковски у нас“. Тя е една от първите и найярки интерпретации на големия съветски поет в европейската критика и свидетелство за рецепцията му в европейския литературен свят за утвърждаването и популярността му в славянските и неславянските страни на Източна и Средна Европа.

Както се вижда, развитието на сравнителното литературознание в България е свързано с редица съществени и специфични проблеми на литературния развой. Много от тях, като отношението между история на рецепцията и литературна история, история на читателя и публиката у нас, теория и история на превода, изобщо не са разработвани, а без тях не би могла за в бъдеще да мине една история на българската литература или на нашата художествена култура изобщо. За тяхното цялостно разглеждане обаче, както и изобщо за изчерпателно изследване историята на литературносравнителната теория и практика у нас е необходимо да се проучи пътят на сравнителното литературознание и след Деветите септември, когато то постига определени успехи в марксическото си преустройство.

---

[33] Вж. Съветската литература в България. 1918—1944 г. под ред. на Ст. Божков, Хр. Дудевски и Ст. Стоименов. С., 1961, 1964, 1969.

ЗА ФУНКЦИИТЕ НА ФАНТАСТИЧНОТО В БЪЛГАРСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

Елка Константинова

Фантастичната литература е многолика и в същото време е единна, защото всичките ѝ разновидности са подчинени на един общ закон за своеобразно, нереално образотворчество, на един общ принцип за обобщаване на познанията за вселената. Този именно принцип виднят съветски изследовател Михаил Бахтин[1] нарече „гротесков тип образност“ или „най-древен“ тип образно мислене.

Фантастичното, разглеждано най-общо като относителна противоположност на реалистичното, е начин за изграждане на образи, при който творческото съзнание произволно хиперболизира, съединява реални черти и явления от видимия свят. От всичко дадено на човека в опита му се раждат чрез волното, неограничено комбиниране на реални елементи, причудливи, невъзможни, нереални образи. Тази волна игра на въображението играе главна роля в най-древното човешко изкуство и съпътствува развитието му до наши дни.

Възприемателят винаги интуитивно определя дадено произведение на изкуството като реалистично или фантастично в зависимост от това, какво доминира в него: житейската правда или художествената условност на изображението. Когато е безспорно и очевидно преобладаването и господството на иносказателността или на фантастичната идейност и образност, уверено се говори за фантастична творба. Също така интуитивно читателят разграничава и двете основни функции на фантастичното в самата фантастична литература: функцията на самостоятелната фантастична идея, внушавана чрез фантастична образност, и функцията на иносказателността.

Да вземем за пример разказа на Светослав Минков „Човекът, който дойде от Америка“. В него е налице самостоятелността на фантастичното изображение; образната фактура изцяло служи на целите на самата фантастика. Описанието на робота и на неговите невероятни постъпки е крайна цел на автора. Колкото по-абсурдно е съществуването на кибернетичния човек и колкото по-странни и нелогични са постъпките му, толкова по-силно е внушението на идеята за фантастичните последици на автоматизацията в бита на съвременния човек. Творбата на Светослав Минков изобразява действителност, в която всичко може да се случи. В нея се осъществява един недетерминиран художествен модел на света.

Съвсем друга роля играе фантастичното например в повестта на Павел Вежинов „Бариерата“, където е напълно ясен символичният, алегоричният замисъл:

---

[1] М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 18.

фантастичното летене на Доротея олицетворява нейния порив към извисеност, към истинска любов и духовност. Това летене е иносказателно, подчинено и обосновано е от цялата реалистична тъкан на тази великолепна повест. Цялостният характер на повестта, нейният реалистичен тип повествователна структура съвсем не изключват, а, напротив, налагат участието на фантастичния елемент за по-дълбокото реализиране на основната авторска идея. В детерминирания модел на света, който Павел Вежинов изгражда, има само едно възможно фантастично допущане (Доротея може да лети) и всички последствия от него са логично изведени, без да нарушават закономерната обща картина на света. В подобен детерминиран тип повествование винаги е налице стройна философска система, определена социална и психологическа проблемност, внушаване на големи истини за човека и битието със средствата и на фантастичната образност.

Именно тези две различни функции на фантастичното определят и двата основни типа фантастика: „съдържателна фантастика“ или „формална фантастика“ според аргументираната и сравнително най-убедителна засега класификация на съветския изследовател В. Чумаков,[2] разграничени от гледна точка на вложените в нея идеи и проблеми. Подобна е и класификацията на големия полски писател-фантаст Станислав Лем, който също говори за фантастика, която е крайна цел на твореца (final fantasy) и за фантастика, която носи, предава сигнал (passing fantasy[3]). Това деление, разбира се, е условно поради преливането на двете разновидности една в друга — както е условна и самата „самоцелност“ на фантастиката.

Първият вид фантастика (независимо дали ще я наречем „съдържателна“[4], самостоятелна, самоцелна, чиста, истинска, „final fantasy“) е тази, в която самата фантастична идея е до известна степен самоцелна, както и цялата фантастична образност, носеща тази идея. В нея преобладава играта, волното въображение и тя е най-нехарактерна за българската художествена проза. Пълноценната художествена фантастика, която все по-успешно от две десетилетия насам създават нашите белетристи, е иносказателна — носеща, предаваща сигнал (наречена от Ст. Лем „passing fantasy“) и се съдържа във вторичната художествена условност. Фантастичната образност в нея е сигнал, предавател на значими идеи и проблеми и притежава по-значителни възможности за дълбочина и сила на художественото внушение от реалистичната образност. Изобщо иносказателната фантастика е сякаш по-проницателна за вътрешната същност на човека и явленията от жизнеподобната литература поради по-голямата метафорична обемност на фантастичния образ и поради неограничените възможности на писателя-фантаст да навлиза в невидимите, скритите сфери на човешката духовност и на човешкото съзнание. За тези огромни възможности на иносказателната фантастика красноречиво говорят най-добрите произведения на Рей Бредбъри и К. Саймак, на Иван Ефремов и братя Стругацки, на Любен Дилов, Павел Вежинов, Емил Манов, Атанас Наковски, Александър Геров. . .

Според Шелинг[5] фантастичното е възможно само в противопоставяне с реалното, което означава, че единствено в самоцелния вид фантастика то изявява цялостно истинската си същност, тъй като между иносказателната и реалистичната литература няма такова категорично противопоставяне (най-ярък пример е иносказателната фантастика в българската реалистична проза). В същност

---

[2] В. Чумаков. Научная фантастика и ее виды. — Газета Московского университета, 1979, бр. 2, с. 71—72.

[3] St. Lem. Structuralny analys i science fiction. Warszawa, 1973, 28 s.

[4] В. Чумаков. О разновидностях фантастики в литературе. — В: Литературные направления и стили. МГУ, 1976, с. 365—370.

[5] Ф. В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1969.

твърдението на Шелинг е вярно само по отношение на начина, по който възприемателят класифицира в съзнанието си литературата, защото в самата структура на художествения образ такава крайна опозиция не съществува; тук въображаемото и реалното съжителствуват или преливат едно в друго. Във всички разновидности на фантастиката е забележима условността на нереалното, изявена в различни степени и в съдържанието, и във формата на произведението.

В националната ни белетристика фантастичното (в двете си посочени погоре функции) най-често изпълнява второстепенна, подчинена роля в преобладаващо реалистичната съдържателна същност на художествените структури. Поради здравите и трайни връзки на българския писател с конкретните прояви на народния бит и обществен живот фантастичното (като начин на изграждане на гротескова образност; като форма, в която символично кристализират творчески идеи; като специфична образна реализация на абстрактни и универсални концепции) се използува от малцина автори, чийто аспект на възприемане на света не е най-типичен за българина. Българското творческо съзнание обикновено търси трезвото, логичното, практическото решение на социално-политическите и психологическите конфликти; избягва абстрактните и космическите дилеми; остава чуждо на духовната мистика и на ирационалното тълкуване на битието. Реалисти като Елин Пелин и редица съвременни прозаици прибягват до фантастичното само в детските си произведения (романа на Елин Пелин за деца „Ян Бибиян на Луната“) и дори романтикът Йовков въплъщава своите мечти в идеали за нравственост и красота чрез конкретно, почти документално повествование за националния живот и характер.

На пръсти се броят в нашата художествена проза творци от типа на Светослав Минков и Любен Дилов, които чрез въображаеми случки и герои изобразяват абсурдите на кибернетизирания и дехуманизиран свят или от типа на Йордан Радичков, който възражда фолклорната фантастика за весело и лукаво надсмиване над съвременната цивилизация и за обединяване на българското със световното и общочовешкото при отразяване на абсурдите в световния исторически процес.

Прави впечатление фактът, че към фантастична образност българските писатели се ориентират в периоди, когато в родното ни изкуство се активизира процесът на европеизация; в периоди, когато най-упорито се търси универсалното, когато се засилват чуждите влияния и стремежът за приобщаване към световното литературно развитие (както става след войните и през последните две десетилетия).

Нереалното и ирационалното, доколкото присъствуват в образната система на нашите белетристи, са или качествено ново продължение на традициите на фантастичните народни приказки (например очевидна е фолклорно-фантастичната традиция в лирико-драматичната поема на Георги Райчев „Еленово царство“, в пиесата на Емануил Попдимитров „Воденичарят“, в творчеството на Радичков); или служат като орнамент в декоративно-символистичното повествование (както е в приказките на Николай Райнов); или са компонент на диаболичното повествование, което се създава у нас след Първата световна война като подражание на западния и по-специално на немския диаболизъм (например в ранните разкази на Св. Минков, Г. Райчев, Вл. Полянов); или са подчинени на гротеската и сатирата (например в „Марионетки“ на Чавдар Мутафов, в разказите на Любен Дилов „Двойната звезда“, в приказките на Георги Величков „Приказки за мен и за вас“). И съвременната „научна“ фантастика у нас се развива в най-тесен контакт с реалистичната психологическа проза и с хумористично-сатиричната, а не като чист и напълно самостоятелен жанр, както е в някои европейски литератури и в американската литература. Своеобразието на този нов жанр у нас се проявява в по-трезвото и приземено отношение към бъдещето на чове-

чеството и в очевидното актуализиране на „фантастичната“ проблематика — например в повестта на Александър Геров „Неспокойно съзнание“ и в романа на Емил Манов „Пътуване в Уибробия“ е открито прокаран антикултовският патос; в новелата „Без сенки“ на Атанас Наковски фантастичното действие се развива в днешното софийско ежедневие, а в романа на Любен Дилов „Парадоксът на огледалото“ всички въображаеми инциденти протичат по време на габровските дни на хумора. . .

Обяснението за второстепенната роля на фантастичното в националната ни художествена традиция трябва да се търси в нашата история и народопсихология, в националните ни възгледи за света, в начина на мислене на българския писател, в националната художествена логика.

* * *

Принципът на фантастичното изображение и обобщаване на познанията за всемира видният съветски изследовател Михаил Бахтин[6] нарече, както вече казах, „гротесков тип образност“ или „най-древен“ тип образно мислене. С теоретически блясък и философска вглъбеност Бахтин разкри същността на народно-карнавалната смехова култура и нейната роля в световните културни процеси. В областта на поетиката на фантастичната литература създаденото от него понятие „карнавализация“ се превръща за нас в ключ към нови теоретически открития. Разглеждайки единното смехово виждане на света и многообразните прояви и изяви на народната смехова култура, той в същност засяга и въпросите на фантастичното начало в народното средновековно изкуство и в литературата на Ренесанса. В светлината на неговите открития би трябвало да анализираме фантастичната образност в нейния общонароден, празнично-утопичен и гротесков аспект в българския фолклор и в средновековната българска култура и литература; да обясним прекъсването на нейните традиции в епохата на нашето Възраждане и в първите десетилетия след Освобождението и възкресяването и трансформирането на тези традиции след войните и Септемврийското въстание от 1923 г. и в нашата съвременност. Само на фона на цялостното развитие на българската литература, обосновано от специфичните закономерности на националната ни история, можем да разберем защо функциите на фантастичното в нея имат второстепенно и подчинено значение.

* * *

Фантастичното изпълнява самоцелна функция във фолклорната фантастична приказка и в част от съвременната фантастична литература (в която главното не е иносказанието, алегоричният смисъл на фантастичната художествена система, а самият образ и ясно определеният фантастичен смисъл, който той носи. В този случай фантастичното не е знак, не е сигнал, а краен стремеж на писателя; условната природа на ирационалната същност на сюжета и героите тук е открито заявена за разлика от скритата условност на емпирично-правдоподобната образност в реалистичната литература). Към обособения вид самостоятелна фантастика се отнася освен фолклорната вълшебна приказка и част от т. нар. „science fiction“, още и религиозната антиканонична древна литература с фантастични елементи, и диаболичното (сатанинското) изкуство, както и криминално-сензационното. Тъй като самото диаболично или криминално действие е фантастично, абсурдално, извършва се най-често на други планети или на земята след стотици и хиляди години и е самоцелно, създаващо напрежение, заинтригуващо или всяващо ужас чрез причудливостта и невероятността на образите.

---

[6] М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 18.

По-нататък ще посоча мястото и ролята на самостоятелната фантастика в българската литература.

Всички разновидности на този вид самостоятелна или самоцелна фантастика съветският изследовател на фантастичното Юрий Кагарлицки[7] нарича „истинска фантастика“ и само нея признава за фантастично художествено творчество, докато В. Чумаков[8] е склонен изобщо да я изключи от пълноценната художествена литература и от изкуството въобще. И двете позиции са крайни и неправилни. Първата абсолютизира функциите на фантастичното, а втората игнорира художествената същност на самоцелно-фантастичната образност в повествованието.

Ю. Кагарлицки признава за фантастично само такова произведение, в което „средствата за постигане на убедителност“ служат единствено на фантастиката; в което фантастичното не е скрита художествена условност, а същност и цел на автора. Очевидно е, че става дума за такъв тип творби, като например романа на Мери Шели „Франкенщайн“, в който фантастичните образи и похвати притежават твърде самостоятелно значение. Тук фантастичният герой (изкуствено създаденият човек и фантастичната идея), опасността, която носи неговото съществование за живота на нормалните хора, подчиняват изцяло сензационния сюжет, образите и поведението на всички останали герои, изобразителните похвати, стилистиката и всички компоненти на атракционния разказ. Пример за подобна самостоятелна или самоцелна фантастика е и литературата на предупреждението, създавана в наше време предимно от западни и американски автори-фантасти, които са напълно скептични по отношение на бъдещето на човечеството. Него те рисуват чрез зловещи фантастични образи, подобни на тези от литературата на ужасите; кошмарните изображения на последствията от научно-техническата революция върху човека в условията на капитализма са самоцелни, внушаващи отвращение и страх със своята „фантастична“ правдоподобност. Например романът на Курт Вонегът „Утопия 14“, в който фантастиката явно, без алегория и иносказателност показва как автоматизацията и кибернетизацията достигат такава степен, че правят излишно и ненужно човечеството, как технократическият прогрес напълно обезсмисля човешкия труд. Подобен е романът „Хелиополис“ на българския автор Хаим Бенадов, който изобразява един подземен „индустриален“ град, в който хората живеят без право на свободен труд, без светлина и въздух, град, населен с чудовищни кибернетизирани същества, напълно загубили човешкия си облик.

Фантастиката със самостоятелна стойност, около която се водят днес най-разгорещени теоретически и критически спорове,[9] съвсем не е еднородна, както видяхме. Разновидностите ѝ се определят главно от типа повествователна структура (в зависимост от това, до каква степен се осъществява недетерминираният модел на света) и от различната фактура на художествената образност.[10]

Във фолклорно-митологичната или в стилизираната фолклорна фантастика винаги се изобразява „действителност“, в която всичко може да се случи — и най-невероятното, и невъзможното, което живее като блян, като мечта в съзнанието на народния творец. Образите тук са най-често свръхестествени същества или свръхестествени явления (като феи, самодиви, вили, русалки, многоглави лами, змейове, вампири, като пътувания до небето и пъкъла, разцепване на зе-

---

[7] Юрий Кагарлицкий. Что такое фантастика? М., 1974, с. 39; Реализм фантастики. — Вопросы литературы, 1971, кн. 1, с. 103.

[8] В. Чумаков. О разновидностях фантастики в литературе. — В: Литературные направления и стили, МГУ, 1976, с. 365.

[9] Станислав Лем. Фантастика и футурология. Варшава, 1976.

[10] Т. Чернишова разглежда разновидностите на фантастичната образност в статията „Потребность в удивительном и природа фантастики“. — Вопросы литературы, 1979, кн. 5.

мята, изгасване на слънцето, поява на огнен дъжд, запалване на въздуха от суша и т. н.), които ражда народното въображение още от дълбоката древност.

Този вид фантастични образи са плод на езическите вярвания, на одухотворяването на природните сили и определят изцяло образната фактура на народните фантастични приказки, които в българския фолклор играят твърде самобитна роля не толкова поради наивното мислене на народа, колкото поради богатото му и оптимистично въображение. То е резултат от необходимостта за съхранение на българската жизненост и устойчивост по време на петвековното турско робство. От особено значение в българската вълшебна приказка е социално-психологическата детерминираност на фантастичната образна система.[11]

Фантастиката като художествена трансформация на древната човешка мечта за надмощие над природните стихии се осъществява във вълшебната приказка и в съвременната литературно обработена фантастична приказка по твърде сходен начин. Очевидно е в самостоятелната фантастика на нашето време връщането към фантастичните образи на чистото, наивно фолклорно въображение. Много често съвременните герои на фантастичната литература са само преоблечени като пришълци от други планети, а в същност творят необикновеното, извършват чудеса като познатите от древността свръхестествени същества и сили. Дяволите, призраците, вампирите, таласъмите, русалките са заменени с „митически“ космически същества, носещи одеждите на марсианци или жители на далечни галактики.[12]

Редица съвременни български белетристи, като Радичков, Марий Ягодов, Димитър Яръмов, Георги Марковски и др., използуват преданията, легендите, вълшебните приказки, древните митове, но изцяло ги подчиняват на съвременните си идеи, натоварват ги с иносказателна функция, която не променя качествено реалистичните задачи на повествованието им. Съвременният българин напълно е загубил наивността на фолклорното мислене, вярата в чудесата, в провидението и неумолимите сили на съдбата и това е главната причина за коренно променените функции на фантастичното в сравнение с фолклора. Фантастичната героика и произтичащото от нея наивно нравоучение от старинните приказки и предания днес е заменена например с космически подвизи, с научни митове и с дръзки опити за прогнозиране на бъдещето.

Качествено различна е и поетиката на днешната фантастична литература — динамичният ритъм на съвременния живот изключва бавното сладкодумно разказване на невероятни истории край огнището: налага сгъстено, лаконично, многопластово повествование, в което фантастичното играе най-често второстепенна, подчинена роля. Да вземем за пример повестта на Йордан Радичков „Коженият пъпеш“, в която авторът се надсмива над абсурдите в съвременното софийско ежедневие и разказва историята за двамата космически герои и поправения от тях телевизор, за да засили иронията и гротесковостта на изображението. Подигравайки се с глупостта на съвременните си герои, авторът тук с блестяща находчивост вплита някогашните суеверни представи на народа: когато двамата космически герои безследно изчезват, след като са прибрали в коженията пъпеш всички части на телевизора, съседите започват да разказват, че са видели червен конец между зъбите им. Така пришълците от другата планета се превръщат от герои на „science fiction“ в обикновени таласъми и вампири — сиреч в иронично-подигравателния разказ на Радичков се осъществява конкретно приемствеността от фолклора.

Модерното фантастично повествование, независимо дали е утопично или антиутопично, представлява понякога същият недетерминиран художествен модел

---

[11] Вж. Любомира Парпулова. Българската вълшебна приказка. С., 1978.
[12] Г. Гуревич. Карта страны фантазий. М., 1967.

на живота, в който могат да се случат всякакви изненади; където се пренебрегват закономерните, научните обяснения на действителността, в която живеем. В съвременната българска литература подобно фантастично повествование винаги е иносказателно, подчинено е на иронията или на сатирата или на някоя морализтична актуална идея. Докато в типичния приказен вид повествование (независимо от епохата, през която е създадено) се извършват чудеса заради самите чудеса и животът се представя като невероятен, изпълнен с изненади, недетерминиран(както е при всички разновидности на самостоятелната, самоцелната фантастика). Корените на този универсален тип повествование трябва да търсим в игровото начало на средновековното народно карнавално изкуство. Всички онези великани, джуджета, изроди, „учени“ животни, които участвуват в карнавалните площадни увеселения, се в същност фантастични митически същества, чрез които народът пародийно представя различни моменти от сериозния средновековен церемониал. Фантастичното е в центъра на обредно-зрелищните форми, „които са се отличавали извънредно рязко, може да се каже принципно, от сериозните официални църковни и феодално-държавни култови форми и церемониали. Те давали една съвсем друга, подчертано неофициална, извънцърковна и извъндържавна версия за света, за човека и човешките отношения; те сякаш са изграждали отвъд всичко официално втори свят и втори живот, в които всички средновековни хора повече или по-малко са били съпричастни, в които през определени периоди от време са живели.“[13]

В българския национален фолклор именно фантастичното играе основна роля в създаването на този втори свят и втори живот на народа (най-вече във вълшебните приказки)[14] за осмиване и развенчаване на средновековните обществени порядки и феодалната турска потиснически система и за оптимистично, „карнавално“ настройване на изтерзаните селски маси по време на петвековното робство. Фантастичното е участвувало в развенчаващия подигравателен смях на народа, насочен и към официалните църковни догми, и към религиозния култ, и към изостаналостта в бита и към цялата феодална постройка на обществото. То съвсем не е главно носител на мистика и суеверие — образите на змейовете, вещиците и други митически същества във фолклора съзнателно заплашват и наказват народните врагове и потиснници и възнаграждават народните герои. Към фолклорно-приказната фантастика със самостоятелно значение се отнася и античната езическа митология, която съветската изследователка Т. Чернишева[15] отделя в специална подгрупа на европейската култура поради окончателно естетизираните ѝ и отдавна преминали в разреда на вторичната художествена условност образи.

Вид самостоятелна или самоцелна фантастика представлява и религиозната антиканонична древна фантастична литература, в чиято образна система основна роля играят вълшебствата и магиите. Тя е рожба на Средновековието и е напълно в съгласие с мистичния мироглед на своята епоха (въпреки привидната си независимост от християнството), когато са най-силни и най-разпространени народните суеверия, в чиято основа лежи придобитият опит от езическите представи за всемира. Преустройството на масовото съзнание от езическите вярвания към принципите на монотеизма, към изграждането на нова цялостна и непротиворечива картина на света се извършва бавно и мъчително в продължение на редица столетия и е „типична работа на човешкото съзнание“[16].

---

[13] М. Бахтин. Цит. съч., с. 18.

[14] Ограниченият обем на настоящата статия не ми дава възможност да се спра подробно на конкретните моменти във вълшебните приказки, които доказват социално-психологическата детерминираност на фантастичното.

[15],[16] Т. Чернышева. Потребность в удивительном и природа фантастики. — Вопросы литературы, 1979, кн. 5.

Непроучена е все още у нас ролята на фантастичното в древната българска богомилска и апокрифна литература, както и тяхното влияние над народната култура на Запада и по-специално над френското Средновековие.[17] В нашата антиканонична стара литература фантастичното е натоварено със социално съдържание, служи за развенчаване на някои религиозни митове и отразява наивните представи на средновековния българин за устройството на Космоса (апокрифът „Ходене на Богородица по мъките", „Видение Исаево", „Откровение Варухово") или за патриотични внушения („Чудото с българина"). Тук чудото и космическото заедно със социалното и битово-реалистичното са в неразделно единство, образуват едно неделимо цяло. А колкото до официалната старобългарска литература, за фантастично в нея не може определено да се говори поради религиозния ѝ характер. Вярата в чудесата на бога и светиите прави невъзможно възприемането им като плод на въображението. Същото важи до известна степен и за народните легенди, митове и предания, които се създават и разказват с убеждение в тяхната реалност. По същата причина не би следвало да говорим за фантастично и в такива художествени произведения като „Богомилски легенди" на Николай Райнов или като „Старопланински легенди" на Йордан Йовков, в основата на които са залегнали народни предания и митове. Фантастичното изпълнява самоцелна функция в ония произведения на фолклора, в които е очевидна играта на въображението, „гротесковият реализъм" или развлекателният елемент (подобна е функцията на фантастичното и в детската литература). Фантастиката във фолклора, в детската литература и в апокрифните жанрове се съдържа в образната фактура заедно с реалистични битови детайли, използувани за засилване на правдоподобността. „Именно средновековните апокрифни жанрове „възнесение", „ходене", „видение" утвърждават основния арсенал от средства за поддържане на илюзията за достоверността на фантастичната измислица. В случая не става дума за мировъзренческата, а за чисто художествено-функционалната мотивировка на чудото (натрупване на реалистични битови детайли и подробности, акцентиране върху реакциите на реалистичния персонаж при срещата му с ирационалното и пр.), без която е невъзможна естетическата пълноценност на фантастичната художествена творба, дистанцирането ѝ от нелепостите на небивалицата и екстравагантното формотворчество."[18]

Вид самоцелна фантастика е, както казахме, и диаболичната литература, в която свръхестественото играе доминираща роля. „Нито един от източниците на романтическата фантастика не е толкова дълбок, никое друго средство не може да възбуди завладяващия интерес, който така се стремят да постигнат авторите на този вид литература, както влечението на човека към свръхестественото. То е присъщо на всички класи на нашето общество и може би най-много обхванати от него са онези хора, които са усвоили донякъде скептичен поглед към предмета. . ."[19]

Българският диаболизъм се създава под влияние на западноевропейския и под влияние на декадентско-символистичната поетика след войните, която по принцип изисква конструирането на „нелогичен свят", противоположен на обективния; главна предпоставка за появата на това течение у нас е качествено промененото съзнание на българина в условията на войната и на динамично развиващата се техническа цивилизация. „Гърчещата се в конвулсии"[20] психика и фан-

---

[17] По този въпрос вж. предговора на Св. Игов към цит. съч. на М. Бахтин, с. 12.

[18] Людмила Стоянова. Фолклорно-фантастично и белетристика. — Септември, 1979, кн. 8, с. 194.

[19] Вальтер Скотт. О сверхестественном в литературе. Собр. соч. Т. 12. М—Л., 1965, с. 602.

[20] Вл. Василев. Между сектантство и демагогия. — Златорог, IV, кн. 2.

тастичните размери на физическото страдание са обективните предпоставки за изобразяването на диаболични, ужасяващи ситуации и сцени.

Ролята на фантастичното в художествените структури след войните се изразява преди всичко в засилване на емоционалното и рационалното идейно внушение на образите, които чрез нереалните и невероятните си очертания активизират възприемането на идеята за невъзможността и абсурда на физическото изтезание и изтребление на „цивилизования" свят. Фантастичното уплътнява и обогатява експресията на стила в урбанистичната проза и много често играе роля на специфичен похват за типизация и за по-мащабни художествени обобщения (например в експресионистичната проза на Чавдар Мутафов или във фантастичните гротески на Светослав Минков). Като своеобразна трансформация на отчуждението, на дистанцираното наблюдение над болната градска психика фантастичното е натоварено и със социална функция в българската диаболична и фантастична белетристика след Първата световна война. В същото време то е и твърде ефикасна форма за внасяне в урбанистичния творчески свят на психопатологични и перверзни теми и проблеми.

Фантастиката на съновидението, на бълнуването и халюцинациите в българския диаболичен разказ не е само атракционна фантастика, която изобразява свръхестественото, невероятното само заради сензационния ефект, само за да внуши страх и ужас, изненада и изумление. Тя анализира невротичните преживявания и психотравмите на героите в пряка връзка с военните кошмари и с технизацията, която отчуждава личността от колектива и от самата себе си, нарушавайки психическото ѝ равновесие, засилвайки у нея опасните регресивни тенденции.

Като един от вариантите на късния романтизъм в художествената проза диаболизмът, чиито апологети у нас са Светослав Минков, Георги Райчев и Владимир Полянов, е безспорно декадентско явление, обосновано от хаоса и безверието, от ужаса и страданието, от неизвестността пред бъдещето в ония тежки следвоенни години. Очевидна е близостта на естетиката на диаболизма с урбанистичната естетика и по-специално с експресионистичната (да сравним диаболичните разкази на Георги Райчев с произведенията на Чавдар Мутафов например). Решаващи фактори тук са обективно съществуващият следвоенен апокалипсис в живота на страната и силното влияние на автори като Едгар Алън По, Ханс Хайнц Еверс, Хофман, Густав Майринк, Пшибишевски, Стриндберг, Арцибашев на фона на засиления по онова време контакт с модерната европейска естетическа мисъл.

Естетиката на писателите-диаболици изисква пълно пренебрежение на реалния живот, на човешките действия и конфликти в нормалните им проявления. Тъй като душевните реакции се считат за пълна противоположност на мозъчните, то душата е подложена на обсервация само в болезнените ѝ форми; героите не се възприемат като логично мислещи същества, а като роби на мистични сили. Единственото, което интересува писателите-диаболици, е загадъчното, тайнственото, садистичното в проявленията на душата — в бълнуванията, привижданията, убийствата, самоубийствата, в т. нар. психолозни състояния. Така например героите на Светослав Минков от „Синята хризантема" в момент на халюцинация разговарят с мъртвия си партньор на карти, а полуделият от любов годеник в разказа „Мелвина" непрестанно бълнува за своята мъртва възлюбена. Тук атмосферата е апокалиптична, преднамерено възбуждаща болното въображение; постъпките на героите са безумни и имат зловещи последици. Но за разлика от западния и полския диаболизъм в българските разкази на ужаса се налага трезвата обсервация на автора, който като лекар-психиатър изследва своите болни герои (ранните разкази на Георги Райчев) и им поставя вярна диагноза.

Последователите на Фройд и до днес твърдят, че фантастичното е израз на незадоволени комплекси, че е удобна форма за „контрабандно внасяне“ в литературата на психопатологични и перверзни теми, чието легално интерпретиране в същност се забранява от творческата съвест, че е средство, задоволяващо невротичните преживявания и психотравмите.[21]

Подобни твърдения са валидни само за този ограничен вид фантастика: фантастиката на ужасите и атракционно-еротичната фантастика, но са напълно несъстоятелни при обяснението на всички други разновидности на фантастиката. В най-добрите нейни образци от нашата класика и от съвременността е налице философско-интелектуалната същност на повествованието, иносказателната функция на фантастичното и господството на разума, а не на подсъзнанието. Неслучайно литературата на ужасите не оставя трайни следи в националната ни белетристика; не създава никакви традиции — защото е чужда на общия здравомислещ дух на българската литература.

В съвременните художествени структури ролята на фантастичното безспорно се засилва (както в световната, така и в българската проза на 60-те и 70-те години) и се изразява по различни начини: в активизиране на емоционалното художествено внушение и на стиловата експресивност (например в своеобразната „карнавална“ фантастика на Йордан Радичков или във фантастиката на бълнуването и сънновидението — в психологическия разказ на Павел Вежинов „По тротоара“ или във фантастичната гротеска на Любен Дилов „Парадоксът на огледалото“ и т. н.); в носене на иносказателния смисъл на творбата, където придава метафорична плътност и сила на художествената образност (например в „Бариерата“ и „Белият гущер“ на Павел Вежинов); в новаторския начин за осъществяване на типизацията и художественото обобщение (както е в романите на Любен Дилов „Тежестта на скафандъра“ и „Пътят на Икар“ или в „Сините пеперуди“ на Павел Вежинов и т. н.).

Както в модерната лирична световна проза на нашия век, така и в нашата започваме все по-често да срещаме фантастичната гротеска, наситена с философски смисъл и фантастиката на абсурда („Януари“ на Радичков, „Сако от велур“ на Стратиев), както и пародираната фантастична народна приказка („Приказки за мен и за вас“ от Георги Величков).

Всички разновидности на фантастиката днес очевидно активизират движението на белетристиката ни към мащабност на идеите, към универсалност и към по-широко и решително излизане от „домашната“ ни проблематика. От 60-те години насам сме свидетели на все по-често използуване на фантастични средства за даване превес на субективното, на инвенцията, на произволното реконструиране на действителността; чрез фантастично-символната образност се поставят големите морално-философски и екзистенциални въпроси на съвремието; очертават се мащабните категории на съвременната мисъл. Разширява се иносказателната функция на фантастичното в съвременната проза.

Иносказателният смисъл, вложен във фантастичния образ (в „passing fantasy“ според определението на Станислав Лем), е предаваният сигнал, а предавателният механизъм са художествените средства, чрез които се предава този сигнал. Взаимоотношенията между предавания сигнал и предавателния механизъм са очевидно много по-сложни, отколкото Лем се опитва да ги представи, заявявайки, че този тип фантастика носи сигнали като телеграфен апарат, който е безразличен към смисъла на предавания текст. Става дума за тази литература, в която фантастичният образ, идея, проблем, хипотеза, концепция не са цел, а средство, условен похват, символ, алегория; те не притежават самостоятелна стойност, но съвсем не са безразлични към авторовата цел, а, напротив — из-

---

[21] Вж. интересната статия на Л. Стоянова „Към въпроса за фантастиката като литературно художествено явление“. — Литературна мисъл, 1980, кн. 3, с. 17.

цяло са подчинени на нея. Фантастичните елементи тук са в пряка връзка и зависимост на художествения замисъл и намеренията на автора. Те почти винаги изискват своеобразен „превод“, обяснение, което неизбежно се извършва в читателското съзнание, подготвено да разбира иносказателния текст.

Пример за качествена иносказателна фантастика на световно художествено равнище е „научнофантастичната“ сатира на Любен Дилов. В последната си книга „Двойната звезда“ той отново подчинява блестящите си хрумвания на целенасочено изобличение на съвременния капиталистически свят, на неговата „цивилизована“ лудост и на дълбоко хумани идеи. Антидогматичното и антиконвенционалното начало тук са доминиращи и се осъществяват в разнообразни гротесково-фантастични художествени структури. В самата тъкан на гротесковата образност се крият иносказателност и двузначност. Атрибутите на бъдещата земна цивилизация и космическа техника, появите на летящи чинии и пришълци от други планети, невероятните извънпланетарни авантюри, абсурдните ситуации, в които хората са напълно безпомощни пред мощните кибернетични мозъци. . . — всички компоненти на крайно заинтригуващото и забавно повествование са натоварени със социално-психологическа и философска проблематика. Всеки фантастичен художествен детайл участвува в активизирането на емоционалното внушение, засилва експресивността на белетристичния стил и изобличителното художествено въздействие. Алегоричната същност на фантастичната образност в новелите на Любен Дилов „предава сигнал“, внушава значими и актуални идеи за съвременното човечество.

Водеща жанрова доминанта и при иносказателната фантастика е елементът на невероятното и свръхестественото, но то, както видяхме, има само помощна функция, каквато в същност функция има всеки художествен образ поради своята условна природа. В този вид фантастика границите на жанра много трудно се определят поради честото преливане на реалистичната и фантастичната образност (например в „Белият гущер“ и „Бариерата“ на Павел Вежинов или в „Оженият пъпеш“ на Йордан Радичков, където реалистичните елементи значително надделяват). Тук изображенията на имагинерното, ирационалното, нереалното, вълшебното съжителствуват едновременно с изображенията на нормалното, логичното, разумното, всекидневното.

Иносказателната функция на фантастичното или фантастиката като частна модификация на художествената условност в социалистическия реализъм обхваща днес твърде разнообразни творби на белетристиката ни: метафорично-психологически, фантастико-абсурдни, сатирични, алегорични, хумористични, философско-иносказателни и т. н. В тях същността и ролята на фантастичната образност и алегоричния смисъл, който тази образност носи, трябва задълбочено и детайлно да се изследват, за да се разбере една важна страна от съвременния ни художествен процес и връзките му със световния.

В част от днешната българска „научна“ фантастика фантастичното все пак има самостоятелна, а не спомагателна функция и тъкмо това е необичайното и новото, което тя внася в националната ни проза. Фактурата на образите и типът повествователна структура тук се определя от чудесата в областта на науката и техниката, от неоткрити, а въображаеми природни явления и закони. „В света, в който живее в който, както е известно, няма дяволи, свръхестествени сили, вампири, изведнъж се извършва събитие, което е невъзможно да се обясни с помощта на известните ни закони. Свидетелят на това събитие трябва да избере едно от двете възможности: това е или илюзия на въображението и законите остават пренебрегнати; или събитието наистина съществува, явява се интеграционен елемент на реалността, но в такъв случай тази реалност се управлява от закони, които не са ни известни.“[22]

[22] Цветан Тодоров (Tz. Todorov). Introduction à la littérature fantastique, Paris, 1970, p. 29.

Фантастичното тук се основава на отношението на възприемателя, който не се идентифицира с главния герой относно природата на едно или друго странно събитие, а го възприема като невъзможно, нереално, въображаемо — независимо дали е игра на въображението или е плод на още неизвестна закономерност. И в двата случая в „science fiction“ не може да става дума за научност, тъй като „прогнозирането“ на бъдещето не почива на вече открити закони, а на въображаеми (например транспортирането на героите във времето и пространството за часове или години вместо за хилядолетия при пътешествията до други галактики). В научната фантастика се говори за науката на бъдещето, за научните закони на бъдещето, т.е. от наша гледна точка всичко тук е ненаучно или антинаучно. Човешкият разум търси отговор на странните явления, които съвременната наука още не е разрешила и обяснила и чрез творческото си въображение ги отнася стотици и хиляди години напред, където иска да си ги представи вече научно обяснени. Създателите на съвременната фантастика натоварват науката с въображаеми възможности, реализирайки по този начин мечтите на днешния човек за всемогъщия разум, за всемогъществото на науката (оттам иде условното название „научна“ на съвременната фантастика).

Създаденият вече в световната фантастика „физически мит“, за който някога копнееха романтиците и ориентацията на масовото въображение към загадките на Космоса, обоснова този нов модел на света. В него всичко може да се случи; той е също така недетерминиран, както фолклорно-фантастичният, несъобразен е с истинските научни познания. Пред очите ни се раждат все нови и нови фантастични образи: космически разумни същества (например всемогъщият океан на Станислав Лем в романа „Соларис“), мислещи и чувствуващи машини, бъдещи хора с фантастични способности и т.н. Тъкмо с тази нова образна система (често пъти твърде шаблонизирана) се свързва понятието „science fiction“, литература, в която самоцелното изображение на псевдонаучни митове и фантастичен персонаж е често придружено с детайлно описание на въображаеми ракети, звездолети, различни технически космически съоръжения и фантастични индустриални пейзажи на бъдещето. Подобна самоцелна фантастика с огромен технически „образен“ инвентар се появи и в българската литература през 50-те години на нашия век под влияние на западната и заплашваше с разрастването си. За щастие скоро се разбра нейната научна несъстоятелност и антихудожественост и тя безшумно слезе от сцената.

Не само в българската, но преди всичко в западната масова култура тази компрометирана „научна фантастика“ бе израз на стремежа за насочване на масовото съзнание към положителните науки и техниката. Тя и днес залива западния пазар, въпреки че на всички е ясно, че няма нищо общо с пълноценната художествена литература. Нейна разновидност в световния литературен процес е развлекателната, атракционната фантастика, която поне не претендира за „научност“. Когато е антиутопична, атракционната фантастика е доста близка до литературата на ужасите. В нея невероятното също се изобразява напълно самоцелно, само заради сензационния ефект, заради изненадата, страха или въодушевлението от срещата с фантастичното в космическите пространства! Героите тук бягат от житейската си неудовлетвореност, от сивотата и скуката на безсмисленото си ежедневие, от неуспехите и конфликтите си, бягат в страната на красивите химери (в развлекателната утопична фантастика) или в света на ужасите и кошмарите (в развлекателната антиутопична фантастика). И в двата случая фантастичната образност, породена от вътрешни психологически стимули, се явява като синоним на т.нар. сън наяве и именно като естетически вариант на особен психически феномен се обяснява с мистичното мислене.[23] Тъй като по-

[23] По въпроса за мистиката във фантастиката вж. В. Молчанов. Комплексная мистификация. — Вопросы литературы, 1979, кн. 8. В тази статия авторът неправилно слага знак за равенство между литературата на ужасите и научната фантастика.

добен тип мислене и подобни психически феномени не са характерни за българските писатели, то напълно естествено е, че такава фантастична литература сега не се създава у нас.

В атракционната, зрелищната фантастика и в случаите, когато фантастичното се използува от авторите като своеобразен наркотик срещу житейската неудовлетвореност, като заместител на недостигащи в реалния живот възбудители и силни усещания (както е в диаболизма или у някои романтици, или в демонологичната и приключенско-авантюристичната фантастика на XIX и XX в.) тълкуванията на Фройд и неговите последователи за фантастичното като компенсатор на болезнени комплекси се оказват приложими и убедителни.

Във всички споменати видове фантастика със самостоятелна или иносказателна стойност, някои от които срещаме и в българската литература: от митологичния образ до явната художествена условност, от народните приказки за лами и змейове до гротесковата образност на Йордан Радичков, Любен Дилов, Станислав Стратиев фактурата на образите обединява елементи от фолклорното въображение, от средновековната или романтичната представа за чудесата със съвременните киборги и пришълци от Космоса. Развитието на фантастичното и на неговите функции в българската проза доказва още веднъж нейните здрави реалистични традиции. В европейските литератури и особено в съветската литература лирическият синтез подхранва и импулсира фантастиката като качествено нов вариант на някогашната народна приказка. В българската проза фантастичното най-често служи на гротеската и сатирата, а в редките случаи, когато утвърждава техническия прогрес (например в романа на Любен Дилов „Пътят на Икар“) или отразява копнежа на хората по красотата и благородството) (както е например в романите на Георги Илиев — един от пионерите на фантастичния и екзотермичния роман в българската литература), то пак е подчинено на реалното състояние на националното мислене и на универсалните идеи на съвременния свят. Само детайлното и задълбочено изследване на различните варианти на българската фантастика ще ни убеди в нейната самобитност в тесните ѝ връзки с цялостното развитие на националното повествователно изкуство и в стремежа ѝ за приобщаване към световната художествена мисъл.

ЗАГАДКИТЕ НА ЕДНА ПОЕМА

Валентина Радинска

Димчо Дебелянов написва „Легенда за разблудната царкиня“ през 1913 г. Поемата излиза на бял свят през следващата 1914 г. — с нея се открива първата книжка на новосъздаденото списание „Звено“, редактирано от Димитър Подвързачов.

Оттогава до днес, през изминалите 66 години, в критиката и литературознанието се появяват много оценки и тълкувания на поемата. Докато за съвременниците на поета няма съмнение, че с написването на „Легенда за разблудната царкиня“ се е родило едно голямо произведение в българската поезия, за техните приемственици не е така. За съжаление повечето от оценките са инцидентни, случайни, подхвърлени между другото; в тях липсват опити за цялостен анализ. Някои критици дори поддържат мнението, че „Легендата . . .“ е един от найхилавите плодове в градините на българския символизъм, където Дебелянов се е „лутал“. Един автор твърди, че в поемата „. . . символично е изобразена трагедията на вечната женственост, нейният незадоволен копнеж по възмечтания избраник“; друг — че „поемата е недовършена и това има дял в нейната неизясненост“, и че „здрач забулва не само отделни стихове от поемата, но и основното ѝ съдържание“. Трети намира, че тук Димчо Дебелянов „разкрива темата за страданието на човешката душа, която се стреми към интимно щастие и чистота на порívите“. Четвърти — че „идейно-емоционалното и образно съдържание, художествените средства (между които има и много поетични) и творчески похвати, определят „Легендата . . .“ към упадъчните произведения“. Съвсем наскоро пък беше писано, че това произведение на големия наш поет е рожба на „интелектуално измъчено и изнасилено въображение“; Дебелянов посмъртно беше заклеймен, че е създал „красива“ и „студена“ поема, с „измислени царкини и замъци“.

Нямам намерение да коментирам дълбочината и истинността на тези интерпретации. Ще си позволя обаче да кажа, че последната е едно литературно кощунство. Отровата на тази обида — нека кажа още тук, в началото — ме засегна лично: може би поради болезнената ми любов към моя връстник с рижа брада и сини очи, към сирака, който нелепо и страшно падна по очи в октомврийската кал на демирхисарския фронт през 1916 г.; към поета, който е с мене от първите ми съзнателни години, от първите ми несъзнателни стихове, и който — сигурна съм — ще е с мен, докато умра.

Но моята задача сега не е да споря с когото и да било. Интересува ме само едно — за какво в същност става дума в „Легенда за разблудната царкиня“, какви загадки крие тя както в композицията, така и в сюжета си; откъде идва онова тайнствено очарование, което струи от нея въпреки привичната мъглявост; откъде извира поробващата ѝ сила, от която не можеш да се освободиш, щом веднъж те е завладяла?

Ще започна от широко разпространеното твърдение, че поемата е недовършена. Да тръгнем от фактите. Първо — никой от приятелите и съвременниците на поета в спомените си за него не споменава, че поемата е недовършена. Никой не си спомня и самият Дебелянов да е казвал, че „Легендата . . .“ е в недовършен вид. Второ — известен е фактът, че Дебелянов дълги години е обмислял и носил у себе си тази поема. Димитър Подвързачов пише: „Така недозряла носеше работата си дни, седмици, месеци, а „Разблудната царкиня“, струва ми се — години. И все внасяше по някоя поправка, все я разхубавяваше с резбарска изтънченост. Малцина автори могат да се похвалят с подобни достойнства, нали?“ А ето какво пише и Николай Райнов: „. . . твореше бавно, дълбоко, с голяма самокритика“[1]. Нека тук си припомним и думите на Николай Лилиев, че през месец май на 1913 г. Димчо Дебелянов замина за гара Сладък кладенец“ ..., натоварен *с много мисли и много книги . . .*“ и се върнал оттам с първия вариант на легендата (курс.м.). Той работи над нея още няколко месеца, преди да я даде за печат в „Звено“. Известен е фактът, че Дебелянов е записвал стиховете си чак когато са били съвършено готови в главата му. Димо Сяров пише: „Преди да ги напише в стихове (творбите си — б.м.), той ги обмисляше дълго и всестранно. Написваше ги даже понякога в проба. Мъчеше се да насити в тях настроението до краен предел и едва тогава, само за повече звънкост, ги слагаше в стихове.“ Димчо Дебелянов с удоволствие е разказвал на приятелите си за своите замисли, но никога не им е показвал недовършени стихове; те са виждали бял свят едва когато са били напълно готови. Като знаем всичко това за Дебелянов, едва ли можем да допуснем, че такъв прецизен поет като него, след като толкова дълго е обмислял, писал и поправял поемата си, когато най-после реши да я даде за печат, ще я публикува недовършена! Според мен това твърдение е абсолютно неоснователно; то се гради върху недоразумение, подхранвано от онова лекомислие, с което сме свикнали да приемаме очевидността за истина. За жалост тази нелепост продължава да шества по страниците на литературнокритически очерци, на предговори към ученически издания, да се повтаря в общи статии.

Невъзможно е, след като Дебелянов така дълго е работил над поемата, да се допусне и друго — че в нея има нещо случайно. И от първия прочит се вижда, че „Легенда за разблудната царкиня“ е произведение, отличаващо се със съвършен звукозапис, с абсолютно съответствие на ритмичната стъпка на отделните части с настроението в тях, с изключително композиционно равновесие. В нея всичко е внимателно претеглено, всичко има някакъв смисъл. Към легендата трябва да се пристъпва с ясната мисъл, че това е едно напълно завършено произведение, което е строго и съвършено построено както в композиционно, така и в смислово отношение. И още нещо — че това е едно от големите откровения на българския поетически гений.

„И толкоз черни мисли ми тежат . . .“

Нека си припомним сюжета на поемата. Буквално прочетен, той е следният: на пустинен, мъртъв бряг се извисява зловещ чертог, в който е затворена една царкиня. Тя ден и нощ се взира в морето и чака да дойде нейният възлюблен „далечен цар“. Той ѝ е обещал, че ако тя му е вярна, и го дочака, ще я вземе и ще я отведе в незнайни страни. Но времето минава, царят не идва и влюбеният в царкинята паж я съблазнява; тя се отдава на мрачни оргии с „презрени нероди“. После идва разкаянието от греха, отново пламва минута надежда, че царят ще дойде и ще прости, но отново се нижат безрадостни дни. В отчаянието си царкинята призовава смъртта.

При едно по-внимателно прочитане на легендата се хвърля в очи следното повторение: „Витае *трета нощ* . . .“;„И когато завърши *тринощното* бдение . . .“;

[1] Тук и докрая цитираните спомени са от „Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Г. Райчев в спомените на съвременниците си“. С., 1967.

„Утолено догаря *тринощно* страдание . . .“ „И ето — отново *три деня* . . .“ (курс.м.). Това натрапчиво повторение беше първото, което спря вниманието ми и ме накара да мисля, че поемата може би крие някакви загадки. Запитах се дали е случайно повторението, и ако не е, какво е искал да внуши Дебелянов с него? Какъв е смисълът на числото 3, което се повтаря толкова често? При това се оказа, че числото 3, свързано с нощта, се явява в 3 от частите на поемата (4, 5, 9), а „3 деня“ се споменава само в една част (8) и само в една от частите е ден (7). Реших, че тук се крие някакъв особен смисъл, може би ключ към принципа, на който е построена поемата, а може би ключ към съдържанието ѝ. Преброих нейните части. Очаквах броят им да е число, производно или свързано с 3. Частите бяха 10. Това ме обезкуражи. На другия ден обаче потърсих първата книжка на сп. „Звено“, където легендата е напечатана за пръв път. Частите бяха номерирани, номерацията показваше 10, но под числото 7 имаше два реда многоточия. В същност седма част нямаше. Частите фактически бяха 9. Прочетох пак тази публикувана едва след смъртта на поета седма част, която се намира и в двутомното издание от 1970 г. Ще я цитирам:

7

В пределите потайни, в чертог запустял —
сянка на смъртна печал.
Там плаха царкиня от здрач до зори
в плахи надежди гори.
Оглежда се трепетно в нейния взор
морски безбрежен простор,
и в него проблясват през тънка мъгла
мечти и стройни весла.

В едно изречение съдържанието на тази част е следното: след печалта на разкаянието царкинята отново, взряна в морето, се надява, че нейният възлюбен ще дойде. А сега нека сравним някои изрази от седма част с други от следващата осма:

7

Оглежда се трепетно в нейния *взор*
морски безбрежен простор.
И в него проблясват *през тънка мъгла*
мечти и стройни весла.

8

Как властно *погледа примамят*
.безбрежни морски ширини. . .
. .дори и *смътния мираж*
на бели корабни платна. . .

7

Там плаха *царкиня* от здрач до зори
в плахи *надежди гори.*

8

Царкинята в надежди тръпне

Дори и тези бегли сравнения ясно показват, че това, което ни се съобщава в седма част, се съдържа и в следващата осма, но вече не в 8, а в 18 реда. При това, както видяхме, освен повторението на основното съдържание се повтарят почти дословно цели изрази. В осма част е разширен моментът на разкаянието, който в седма част просто е маркиран с израза — „сянка на смъртна печал“.

Можем ли да допуснем, че в една така строго построена поема, в която всяка част е ново звено, в което действието се развива така бързо и стремително, Дебелянов ще позволи една част изцяло да повтаря друга и дори да се повтарят дословно цели стихове? Едва ли. Не е ли по-приемливо предположението, че тази част, която се печата като седма след смъртта на поета, е в същност един по-ранен вариант на осма? Аз допускам и друго — че Дебелянов в началото може и да е написал тази част като седма, но впоследствие е включил съдържанието ѝ в следващата осма и е изоставил текста, който днес се публикува като седма част. Защото ако това действително е неговата седма част, защо той не я пуб-

ликува приживе? Този текст не може да се смята за отделна и автентична част от поемата, той може да съществува само като вариант на осма част.

И така фактически ние имаме 9 части. Случайно ли е това? Нека си припомним, че Дебелянов е имал намерение да напише един цикъл от 9 легенди и „Легенда за разблудната царкиня“ е само първата от тия 9 поеми (вж. „Бездомник в нощта“ от Вл. Русалиев. С., 1946). Следователно присъствието на числото 9 (което е производно на 3) не е случайно в замисъла на поета. Но защо именно 3, защо именно 9? Отговори на всички въпроси, поставени от творчеството на Дебелянов, можем да намерим само като се обърнем към живота му. Първо, като дете той постоянно е слушал от майка си — Цана Илиева — много народни предания, песни и легенди. Тя наследила от своята майка Груда Илиева (която е от първите ученички на Неофит Рилски и е братовчедка на д-р Стоян Чомаков) нежна и чувствителна душа, голяма любознателност и умение да разказва увлекателно. Освен това била дълбоко вярваща жена като всички в семейството. Ние не знаем какви точно песни е слушал от нея малкият Димчо, но ако дори произволно си спомним няколко народни песни, ще видим колко честа е употребата на сакрални числа, особено на 3 и 9. На впечатлителния Димчо не може да не му се е натрапвало това повторение на едни и същи числа по различни поводи. Едва ли е нужно да привеждам примери — всеки от нас може да ги изрови в съзнанието си. Ще си спомним и за „Янините девет братя“, и за „от девет дерета вода“, и за „трите златни ябълки“. Но само това ли е причината Дебелянов да употреби тези числа? Мисля, че има още една, в случая по-важна. От книгата на Владимир Русалиев знаем, че Дебелянов като потомък на дълбоко религиозно семейство още на 10-годишна възраст си купува едно малко евангелие, с което не се е разделял през целия си живот. Приятелите му си спомнят, че го е държал винаги на масата си. Когато го убиват на фронта, намират това евангелие в раницата му заедно с евангелието на един друг убит войник. Сега то може да се види в къщата-музей „Димчо Дебелянов“ в Копривщица. Както знаем, четирите евангелия — на Матей, Лука, Марко и Йоан — съдържат живота на Христос, разказан по четири различни начина. Сигурно от религиозната си майка и сестри малкият Димчо е чувал често разговори и тълкувания на евангелията и Библията. Вероятно у него от ранна възраст се е появил интерес към живота и саможертвата на главния герой на тези разкази. Иначе едва ли бихме могли да си обясним защо едно дете на 10 години си събира пари, за да си купи не друго, а евангелието. (По-късно, когато стане дума за съдържанието, ще видим какво най-силно е впечатлявало поета.) Когато на 26-годишна възраст Дебелянов пише „Легендата“, той вече 16 години притежава тази книга, която сигурно често е препрочитал. Ако проследим с какво число са свързани всички събития в живота на Христос, ще видим, че това е числото 3. Той е на 33 години. Изгонвайки търговците от храма, казва: „Разрушете този храм и аз ще го издигна за 3 дни“, като има пред вид, че ще възкръсне на 3-ия ден. „На 3-ия ден имаше сватба в Кана Галилейска. . .“ — така започва разказът за чудото в Кана Галилейска. Казва на Петър, че преди да пропее петелът, 3 пъти ще се отрече от него. В Гетсиманската градина 3 пъти се моли да го отмине горчивата чаша. Когато го разпъват, 3 жени стоят до кръста. Кръстовете — неговият и на разбойниците — са 3. Приковават го с 3 пирона (по 1 на ръцете и с 1 — краката. В това отношение интерес представлява картината на Антон Воензам „Разпятие“, където Христос е нарисуван прободен с 3 пирона, а разбойниците с по 4). Трима души го свалят от кръста. След възкръсването си на 3-ия ден Исус 3 пъти се явява на учениците си и на Мария-Магдалена. Когато 3-и път се явява на учениците си, той 3 пъти пита Симон Петър — „Обичаш ли ме?“. Когато наближава Исус да издъхне, земята 3 часа (от шестия до десетия час) е потънала в мрак. Исус издъхва в 9-ия час. Юда го продава за 30 сребърника. И така нататък. . .

Това натрапчиво повторение на числото 3 по различни поводи и в различни ситуации в четирите евангелия се хвърля в очи още при първото им прочитане. Сигурно Дебелянов, който 16 години не се е разделял с тази книга, е свикнал с това повторение, и за него е било повече от естествено, когато пише една поема за вярата и безверието, за девствеността и грехопадението, в която два пъти използува библейски сюжети, както ще видим по-нататък, да въведе и това свещено, „божествено“ число, заседнало в чувствителната му памет от най-ранните му и крехки години. Според мен тук е отговорът на въпроса „защо числото 3?“.

Сега да видим как Дебелянов е „впрегнал“ числата в композицията на поемата. Нека обаче преди това да приемем, че поемата е в 9 части, и да номерираме тези части с числата от 1 до 9.

В първата и последната част на поемата е дълбока нощ. Тези две части, които много напомнят на пролога и епилога в античните трагедии, обрамчват легендата. В две от частите (2 и 8) се появява „коментарът“ на някакъв страничен наблюдател, който в случая много напомня за хора в древните трагедии. За грехопадението е отделена 5-а част, а пажът се обажда непосредствено преди и след грехопадението — в 4-а и 6-а част. В 3-а част, където царкинята разказва съня си, ние за пръв път научаваме за „далечния цар“. В седма част отново се появява мисълта за „царя“, съпроводена от надеждата, че той ще дойде. Освен това в седма част единствено е ден и само там се говори за надеждата. А надеждата е свещена за човека. Нека да видим графично колко съвършен и уравновесен е композиционният замисъл на Дебелянов:

1 част — пролог
2 част — нощ, говори „хорът“
3 част — сънят на царкинята, споменава се царят
4 част — нощ, говори пажът
5 част — грехопадението
6 част — нощ, говори пажът
7 част — ден, надеждата, споменава се царят
8 част — нощ, говори „хорът“
9 част — епилог

Ако от деветте части извадим пролога и епилога, т. е. „рамката“, остават 7 части, пак сакрално число. В тези 7 части хармонията е също съвършена — около централната 5-а част, която е среда на композицията, остават по 3 части. Вече стана дума за това, че по функционалност частите са свързани две по две. Ако наистина ги свържем с линии, ще видим, че от центъра като концентрични кръгове следват повторенията; частите разпределят по двойки товара си и осигуряват вътрешното равновесие на композицията: 1 и 9, 2 и 8, 3 и 7, 4 и 6 имат еднакви функции; в центъра е 5-а част, която сама носи товара на разказа за грехопадението и около която е изградена цялата поема, за което ни подсказва още заглавието. И тук ясно се вижда нуждата не от 10, а от 9 части. За да е център грехопадението, както явно го е замислил авторът, частите трябва да са 9 (4+грехопадението+4). Именно това осигурява хармонията на легендата. А сега да разделим на четни и нечетни и частите:

1 — пролог	2 — нощ, говори „хорът“
3 — сънят за царя	4 — нощ, говори пажът
5 — грехопадението	6 — нощ, говори пажът
7 — надеждата за царя	8 — нощ, говори „хорът“
9 — епилог	

Виждаме, че на нечетните части Дебелянов е стоварил най-важните, драматични моменти, това са „възлите“ на поемата, ударните части, които носят основната тежест. Разпределяйки всички основни за сюжета моменти в частите с нечетен номер, поетът явно им отдава предпочитание. Във всички четни части е

нощ, те имат вторичен, обяснителен характер и само допълват и коментират това, което става в нечетните. И още едно потвърждение за равновесието на композицията — броят на нечетните части е нечетен — 5, а на четните — четен — 4. Това също потвърждава абсурдността на предположението, че поемата е в 10 части. Всичко това не може да не е усещал безпогрешният Лилиев, когато издава поемата в 9 части, без те да са фиксирани с номерация!

И още един последен аргумент в защита на идеята, че поемата е в 9 части. На с. 163 в книгата със спомени на съвременници на поета е поместен споменът на Димо Сяров. Той описва деня, когато Дебелянов идва в гостилница „Средна гора“ при своите приятели, събрани там, и им разказва замисъла на легендата. Цитираният разказ на самия Дебелянов е твърде дълъг, за да го привеждам. Всеки може да направи справка. В това, което тогава е разказал поетът на другарите си и което цитира Димо Сяров, няма нищо повече като съдържание от това, което е осъществено в легендата: нито допълнителни идеи, нито допълнителни описания. Ако произведението беше недовършено и липсваше някоя част, щеше да има „бели полета“ в логиката на съдържанието, щеше да е разкъсана тънката и деликатна нишка на главната идея, която свързва отделните части.

И тъй очевидно е, че и съдържанието, и цялата съвършена логика на композицията изключват присъствието на още една част. А сега да видим защо все пак поетът приживе номерира частите на поемата, като държи те непременно да са 10, а не 9, колкото са в същност, и защо, когато дава поемата за печат, допуска още една „малка“грешка: поставя като година на написването 1912, когато всички сведения и факти говорят, че е написана през месец май на 1913 г. на гара Сладък кладенец, където поетът гостувал на сестра си Найда. Ако се поровим в спомените за Дебелянов, ще намерим доста любопитни неща. Ще приведа някои от фактите. Сестра му Мария Дебелянова-Григорова пише: „Димчо беше *фаталист. Той вярваше в сънищата и предчувствията си*“ (курс. м.). Вероятно поетът е наследил от майка си и сестрите си тая склонност — да вярва в сънища. Несъмнено той от малък почти всекидневно е чувал от тези жени думата „сън“, когато те са си разказвали и тълкували сънищата. За това свидетелствува и самата М. Дебелянова. Оттам е останало и това усещане за тайнственост, свързано със сънищата, с тяхното тълкуване („Що значи сън, тъй странно замъглен?“). Владимир Русалиев пише в книгата си „Бездомник в нощта“: „Димчо Дебелянов е потомък на дълбоко религиозни родители и прадеди, някои от които са ходили по няколко пъти на Гроба Господен.“ Интересно е, че на вътрешната страна на корицата на евангелието на поета е написано с молив: „Аз се прероди х. . . (изтрито). . . виденията, с които живях.“

Ружа Подвързачова съобщава какво е било настроението на Дебелянов, когато е заминавал на фронта: „Изглежда, той имаше някакви *лоши предчувствия,* защото, спомням си, говореше, че няма да се върне“ (курс. м.). После се случват някои неща (счупва се ключът на стаята му, счупва се огледалото, повреждa се лампата), които за поета имат смисъла на лоши предзнаменования и влошават настроението му. Още няколко души, спомняйки си как Дебелянов е заминавал за фронта, говорят за неговите „лоши предчувствия“ Случайно ли всички те употребяват едни и същи думи — „лоши предчувствия“? Едва ли. Вероятно са ги чували от самия Дебелянов, защото братовчедка му Елисавета пише, че поетът ѝ казал на сбогуване: „Дявол знае какво става с мене. Но това *лошо предчувствие* не ми дава мира. *А и мама постоянно ме преследва в сънищата* “ (По това време майката на Дебелянов вече е починала.) (курс. м.). Писмо до Лилиев: „Още веднъж се убедих, че ме следи *някаква фаталност*, която неведнъж е наквасвала пръстите си в кръвта ми. . .“ (курс. м.). Няма съмнение, че суеверното, фаталистично чувство на Дебелянов се е проявявало и в определено

отношение към различните числа. За своите 9 поеми казвал, че те ще бъдат свързани като 9-те симфонии на Бетовен (вж. „Бездомник в нощта“). В писмо до Иванка Дерменджийска четем: „Всичко, което се случи през тези прекрасни 7 дена (*на 7 — мене ми върви*!). . .“ (курс. м.). Людмил Стоянов си спомня думите на Дебелянов: „Сега ще се убедите, че *не ми върви*, и туй то! Ще определя числото 7. Шестте жени, които минат, ще бъдат красавици, а седмата — баба Яга!“[2] Така и станало.

Ако съпоставим двете фрази: „. . .на 7 — мене ми върви!“ и „Ще видите, че не ми върви. . . Ще определя числото 7. . .“, веднага изпъква едно противоречие: в първия случай Дебелянов свързва числото 7 с това, че му върви, а във втория — с това, че не му върви. Тук му е мястото да кажа, че в цялото фаталистично чувство, в цялата му душевна предразположеност към мистиката на числата присъствува у поета и едно драматично противоречие: от една страна — страх и вяра в собствения фатализъм, в собствената обреченост; от друга — стремежът вечно да се подлага на изпитание тази обреченост, да се предизвиква и проверява самата съдба. И всичко това е примесено с негодувание и дори самопрезрение от собственото суеверие. Людмил Стоянов пише: „Димчо. . . бе убеден в злата клетва на орисниците. . .“ Тази вътрешна борба със собствената убеденост в „злата клетва“ е силна, тя е оставила отпечатък в различни моменти на житейския му и творчески път, тя е съществен елемент от душевния му живот. Несъмнено е, че наред с това мощно фаталистично чувство е съществувало и предразположението, подчинението на съзнанието му на мистиката на числата. Предпочитанието му към „свещените“, „добрите“ числа — 3, 7, 9 и въобще към нечетните числа, вероятно е основано на това чувство. От друга страна, той сигурно не е обичал някои „фатални“, „лоши“ числа — например 13.

И така: поемата е написана през 1913 г., за това има много доказателства в спомените. При публикуването ѝ обаче Дебелянов слага датата 1912, което не отговаря на истината. Какви причини е имал поетът да скрива истинската година на написването? Обективно — никакви. Остават субективните. Той *не обича* числото 13. Нещо повече, като човек-фаталист, който живее с чувството, че не му върви в живота и че го следи някаква фаталност, той сигурно е изпитвал ужас от това число и затова го е сменил с 12. Освен това може би е считал, че на една поема, написана през 1913 г., няма да ѝ „провърви“. (Едва ли е предполагал колко прав ще се окаже в това свое предчувствие!)

Тук обаче искам да добавя нещо изключително важно. Усещането на Дебелянов, че числото 13 и годината 13-а е фатална, за нещастие се е потвърдило пред очите му, в самия тогавашен негов и на народа му живот. 1913 г. е може би една от най-страшните в хилядолетното съществуване на България; това е годината на първата и с най-големи последици национална катастрофа. Това е годината, която Симеон Радев нарече „българската Голгота“ и в която нашият народ видя погребани най-светлите си идеали. Изнесла на гърба си войната с Турция, оставила на бойните полета над 32 000 жертви, България след Междусъюзническата война се оказва разкъсана и поделена между довчерашните си „съюзници“. Затова още в пролога на поемата витае мрачният призрак на войната и ужасите, които тя носи. Дебелянов е имал твърде горчиви и големи потвърждения на малките си суеверия на поет, свързани с числото 13. И още нещо — сигурно се е промъквало в съвестната душа на Дебелянов някакво угризение, че докато България погива, той пише поема за някаква си „разблудна царкиня“. Като знаем по-сетнешните му срамове, че „другите отиват да мрат, а аз стоя тук и чакам“, можем да допуснем, че и това чувство е изиграло роля в умишлено сменената година на написване на поемата.

---

[2] Христо Бръзицов. София разказва. С., 1979, с. 99.

Чувствува се някаква преднамереност в номерацията на сп. „Звено“. Тя като че ли има за цел непременно да тика под носа на читателя, че частите са 10, и в никакъв случай — да не сте посмели да помислите! — че са 9, макар че липсва една част! Както видяхме, нито чрез логиката на съвършената си композиция, нито чрез провали в съдържанието поемата не показва, че се нуждае от още една част. Тя е замислена и осъществена в 9 части. Но защо тогава Дебелянов специално номерира частите, пропускайки с многоточие числото 7, и слага числото 10, а не 9? Тук действува същият механизъм на противоречието, за който вече стана дума. Това е същото чувство, което го кара да пише 12, а не 13. Осъществявайки поемата в 9 части, т. е. използувайки сакрално число (което при това е свързано с нещо много интимно за него — с евангелическия разказ за живота на Исус), същевременно подчинявайки и композицията на строгия закон на числата — също сакрални, Дебелянов едновременно с постигането на строга и уравновесена конструкция дава израз на станалото естествено за него отношение към мистиката на тези числа, а оттам — и на чувството, породило това отношение. От друга страна, по неведомите закони на вътрешната си борба, съпротива и противоречия той дълбоко зашифрова тази „свобода“, която си е позволил, като — формално заблуждавайки читателя, номерира частите като 10 — едно съвсем безобидно, несвързано с нищо за него число (по християнската символика числото 10 е израз на съвършенство). Тук не трябва да се забравя и усилието — да се преодолее това фаталистично и суеверно чувство, да не му се даде явен външен израз, който лесно да бъде разбран и забелязан. Така Дебелянов е зашифровал „символа“ на композицията, както е зашифровал и други символи в поемата си, за което ще говорим след малко. Защо е направил все пак всичко това? Може би, защото става дума за душата. . .

Работейки върху „Легенда за разблудната царкиня“, Димчо Дебелянов пише писмо на Николай Лилиев (от 6. V. 1913 г.), в което обаче не съобщава на най-близкия си приятел над какво работи: „. . .Тука е много тихо и аз доста усилено работя. Какво — *ще ти кажа в Пловдив*!“ Той, който винаги е споделял мъките на творчеството с приятелите, сега крие от най-близкия между тях какво пише. В това има някакъв суеверен страх. Поетът отвсякъде обгражда с тайнственост това свое произведение, като скъпа рожба го износва и пази от чужди очи и чак когато е напълно готово, в целия му блясък, завършеност и хубост, го показва.

Силната вътрешна борба на Дебелянов е сложила своя печат не само върху композицията на легендата, върху смисъла ѝ, отразила се е не само на творчеството му. Той през целия си живот се е боял от силата, с която суеверията са го връхлитали, и е търсел не само начини да ги превъзмогне, но и в самата логика и повторяемост на живота е намирал аргументи против тях. И ние виждаме родените от това противоречия във всичко. Именно затова той, който е тръгнал за фронта с непреодолимото предчувствие, че ще бъде убит в първото сражение (както и става!), се е опитвал да му се противопостави, като е разказвал на другарите си по оръжие какво ще прави, като свърши войната — какво мисли да пише и как смята да живее. Търсел е в живота факти, чрез които да се увери, че ще оцелее, че ужасното предчувствие за близкия край е само измислица на болно въображение. Ето какво разказва Михаил Димитров — боен другар на поета: „. . .Димчо Дебелянов правеше изключение: той всякога говореше с пълна увереност за своето връщане. Тази му вяра ми се виждаше понякога забавна и при един разговор аз направих опит да я разколебая. . . Тогава Дебелянов ни изненада със своето възражение: „Аз съм напълно убеден, че ще се върна жив и здрав, каквото ще да става.“ И допълни казаното: „*Съдбата пази тия, чиято жизнена кариера още не е завършена,* стига те да носят в себе си искрата за нещо по-високо.“ И за да ни убеди в истинността на своето твърдение, *посочи един случай,* който бе още много пресен в паметта ни: на *13. IX* в Християнка-

мила една граната уби 7 офицери от полка. Дебелянов сочеше убитите поред, като *доказваше,* че всеки е завършил жизнената си кариера, като е дал всичко, на което е способен, или пък не е имал какво да даде. *Подробностите, с които той говореше за убитите, показваха, че този пример не се е завъртял случайно на езика му, но че го е обмислял*“ (курс. м.)

Мисля, че разказаното не се нуждае от коментарии. . . По закона на същата вътрешна борба, жестока и драматична, Дебелянов несъзнателно действува и в последните минути на живота си. Ранен с взривен куршум в корема, усещайки, че умира, че се сбъдват „лошите предчувствия“, той успява да каже: „Нали няма да умра?“. И издъхва.

„. . .*На бога най-светлият син*“

От всички теми на Дебелянов, струва ми се, че най-болезнена и най-натрапчива е темата за греха. По някакъв тъмен и тайнствен начин тя присъствува като подводно течение във всичко, което е създал, и когато нагазиш спокойните води на някоя елегия, усещаш, че едно мъчително мъртво вълнение е изровило бездни, на които не се вижда дъното. Интересът на поета към тази тема личи не само в собственото му творчество. Дори когато си избира книга за превод, той взема „Афродита“ на Пиер Луис, в която основната тема е възмездието за извършения грях. Съгрешилата куртизанка е наказана със смърт.

Този тежък мотив в творчеството на Дебелянов най-често присъствува като чувство за извършен грях. Това, че понякога не му върви в живота, несъмнено го е карало да губи вярата си. Именно тези мигове на разколебаване, които са го принуждавали после да се разкайва, че им се е поддал, са в основата на чувството за вина и грях, които неизменно присъствуват в цялото му творчество. Колебанието във вярата за Дебелянов е тежък грях, а животът неведнъж му е давал поводи за тези колебания. Съзнанието за този „грях“ е пораждало и дълбокото чувство за вина. Людмил Стоянов пише в спомените си: „Всички настроения на Димчо, целият му духовен склад се люлееше между тези два полюса: греха и разкаянието“ (с. 137). Нека прелистим стиховете му и набързо проследим тази тема: „След ден на *позор* и на *сълзи прикрити. . .*“ („Лунен блясък“) „Миналото — ах, остана то *тъмен край, от скърби заледен. . .*“ („Спи градът“); „Кому бе нужна моята *съблазън*?“ („Слънчогледи“); „Моята стража е моят позор, / *мойта казън са дните предишни. . .*“ („Помниш ли. . .“); „. . .часът на *черните итоги, / на разкаяние и срам. . .*“ („Като безумната закана. . .“); „. . .залутан стон за милост моли / и в *непозволен грях вини. . .*“ („Изминал път през лъките“).

Действително даже тези няколко примера показват, че поетът навсякъде в стиховете си се разкайва за неведомите си грехове, без някъде да дава каквото и да било обяснение — за какво именно се разкайва, какво толкова страшно се е случило в душата му, че я е размътило до дъно? И връщайки се отново към „Легендата. . .“, трябва да кажа, че тази поема е единственият му творчески опит да потърси оправдание и обяснение на греха — не само за себе си, но и за човека и човешката душа изобщо.

Нека почнем поред. Още заглавието — „Легенда за разблудната царкиня“ ни посочва, че трябва да очакваме произведение, в което има някакъв символ — защото става дума за *легенда*; епитетът „разблудна“ вече съдържа в себе си назоваването на греха; а коя е царкинята, става ясно от мотото-стих на Албер Самен: „Моята душа е една инфанта.“ Истинското наименование е „Легенда за разблудната душа“.

Главните действуващи лица в поемата (защото тя, както споменах в началото, по примера на древните трагедии има пролог и епилог, действуващи лица и даже нещо като древен „хор“, който „коментира“ събитията във втора и осма част) са:

Царкинята — т. е. човешката душа, пажът — който играе ролята на изкусител, и грехът, за който става ясно, че е ос на легендата още от факта, че присъствува в заглавието ѝ. Има и още едно невидимо, но централно действуващо лице — „далечният цар“.

От първата част — пролога — вее пълна пустош, разруха, мъртвило. „На този бряг пустинен“ извисява „безгласен стан“ някакъв „чертог зловещ“. Печат на „страх и скръб“ лежи върху „мъртвата вода на мъртвите фонтани“, където „оглеждат своя сън безсънни дървеса“.

„Стени и сводове спокойна тлен прояжда,
мъх, ситни нокти впил, колоните гнети,
и никой ведър час там радост не обажда,
че никой сребрен рог там празник не вести.“

Каква безнадеждност вее от този мрачен и безжизнен пейзаж, където като че ли не може да живее никой. Този тон и тази картина ще ни станат още по-ясни, ако ги отнесем към настроението на 1913 г., когато униние и ужас обземат всички, които виждат България пред самия край на пропастта. Мисля, че тези черни събития са дали и черната окраска на пролога, взели са участие в оформянето на общия фон, на който после ще се разиграе действието. В последния куплет има един щрих, който внася конкретност и някаква определеност с прякото споменаване на „обезславен трон“, какъвто е бил българският трон по онова време:

„Понявга само в сън безсилен лъх повява,
и в трепета болнав на мигом сепнат стон,
проеква тъмна жал по девствената слава
на някой овдовял и обезславен трон.“

Разбира се, това е намек, загатване на символист, който използува съвсем реални събития и настроения, за да обрисува отчайващата и мрачна обстановка, в която живее човешката душа. В същност тези глухи, мъртви картини не са нови за поезията му. И друг път ги е рисувал той, натапяйки четката си в най-тежки и безнадеждни бои, и другаде сме срещали тези унили и безпросветни цветове:

„Ще вдигнат ли чела цветя на пролетта,
отхранени сред мрак, повехнали сред нощ,
под ледните крила на скръб и самота.“

(„Усмихнати вълни“)

„. . .и плачът ми за пристан умира,
низ велика пустиня развян.“

(„Черна песен“)

„Скърбя в *градини глъхнали и бледи,*
обител на покрусена мечта.“

(„Слънчогледи“)

„И хвърли зрак в *предел безплоден*
де гаснат болно лъч по лъч. . .“

(„На Пенчо Славейков“)

„И видех *света като пропаст бездънна*“.

(„Миг“)

Може да ми се възрази, че тази лексика е характерна за символизма изобщо. Да. Но тези редове от различни стихотворения на Дебелянов се отнасят към характеристиката на едно и също нещо. Това е образът на света, в който живее главната героиня на поемата — човешката душа.

Дебелянов така е обезлюдил и умъртвил всичко в пролога, че ни се вижда невъзможно в тази пустош да се появи дори признак на живот, на някакво съществование. Но ето че във втора част чуваме човешки глас, който плаче:

„Кой изхлипа в пустошта
на замлъкналите зали?“

И веднага — в следващите два реда — поетът въвежда и подготвя една от основните си теми: темата за девствеността, за чистотата:

„Тишината ли пожали
свойта пръвна яснота?“

Темата за девствеността, тази „тъмна жал по девствената слава“, по неопетнената чистота, която звучи постоянно и мощно в стиховете на поета, тук, в поемата, намира своя завършек; тя се развива паралелно с основното действие и се разрешава чак в края.

Ето че на кулата на мъртвия чертог излиза живо същество, което още с появата си е натоварено с много драматизъм, причината за който засега не знаем.

„Кой на кулата възлезна
и с копнеж ръце простре
към притихналата бездна
на неверното море?“

Вече по това, че морето е наречено „неверно“ и че към него простират ръце „с копнеж“, разбираме: от него нещо очакват, а морето не го довежда, неговата „притихнала бездна“ е пуста.

„Кой в градините стаи
дъх под черните заслони?“

С въвеждането на тоя „затаен дъх“ вълнението нараства, ние разбираме колко голямо и драматично е очакването, колко сила е съсредоточена в него; разбираме, че то едва ли не е превърнато в цел на съществуването. Но

„Своя бряг луната гони
и безмълвие струи. . .“ —

изрича безстрастно и безмилостно „хорът“.

В третата част, която представлява един монолог на душата-царкиня, стават ясни причините за нейното безпокойство. Ето каква картина се очертава пред нас. Царкинята ден и нощ разпитва „ветровете и невярната Луна“ дали над нея

„нявга пак ще прозвъни
светлий глас на оня цар далечен,
който след притихнала тъга
в сън ми се яви и ми обрече
неизведани блага. . .“

Въведено е ново действуващо лице, което няма въобще да се появи реално до края на поемата, но което ще бъде първопричината на цялата драма. Това е „цар далечен“, който има „светъл глас“. Той се е явил на душата в тежък миг на тъга и отчаяние. Утешавайки я, той ѝ обещава „неизведани блага“:

„. . .неизведани блага в страните,
дето ек пресреща всеки зов,
и с венци нетленна пролет кити
всяка радост и любов. . .“

Сега контурите на обещаните „страни“ с „неизведани блага“ се очертават по-ясно: това са земи, където цари вечна, „нетленна пролет“, където радостта и любовта са безкраен празник, където няма сълзи и самота, защото „ек пресреща всеки зов“. С други думи — това е картината на рая, където ще се съберат за вечен живот всички ония, които не са познали греха. Тъкмо този момент свързва в едно подхванатата най-напред тема за девствеността и следващата — за греха. Но кой друг освен бог може да си позволи да обещава този рай? И не той ли се крие зад образа на „далечния цар“? Да видим какво става по-нататък:

„Той склони над мен усмивка тиха,
но едва десница ми простря,
зли тъми ревниво го прикриха
в свойте ледени недра.“

Последните два реда говорят, че с „далечния цар“ внезапно се случва нещо драматично — той е станал жертва на някакви „зли тъми“ — на тъмнина, мрак, злоба, които „ревниво“, т. е. със сила, страст и фанатизъм го отстраняват и го изпращат в някакви „ледени недра“, далеч от душата. Думата „едва“ във втория ред на четиристишието говори колко кратък е бил неговият „престой“ при човешката душа. Пътят му е бил прекъснат в началото, краят му е бил мигновен и драматичен. Изразът „десница ми простря“ е направо заимствуван както от вехтозаветните сказания като любимата на Дебелянов книга на пророк Исайя, където много често се повтаря за бога: „Гневът му не е преминал, но *ръката му е още простряна*“, така и от станалото обикновено изображение на Христос с простряна десница в иконописта и особено в живописта на Възраждането. И тъй — царят изчезва.

„И дочух аз ласкав глас: бъди ми
верна — и при теб в уречен час
минал през моря неизбродими
пак ще се завърна аз!“

Той изчезва, но човешката душа чува думите му, с нея остава словото му То иска от душата да му бъде вярна. И ако тя постигне верността, в „уречен час“, т. е. в определено време, при това определено от него — „минал през моря неизбродими“ (не „преплувал“, а „минал“, което обикновено се употребява за ходене пеш; употребата на тази дума напомня за едно от чудесата на Исус — ходенето по вълните) — „далечният цар“ пак ще дойде, т. е. той обещава повторно идване и спасение.

Очевидно основното в замисъла на Дебелянов е това, че имаме работа не изобщо с човешката душа, а с просветлената човешка душа; душата, чула вече Словото божие, откровението, което ѝ показва пътя към спасение и вечност, към неизведани блага и светли страни. За съжаление ние не знаем какви книги е носил със себе си Дебелянов на гара Сладък кладенец, където пише първия вариант на поемата. Единственото, което със сигурност знаем, е, че от ранното му детство библейските и евангелските сюжети са му били съкровено близки. Работейки върху „Легендата“, той очевидно все повече се е увличал от идеята да даде свое, както ще видим по-нататък, в известен смисъл богоборческо тълкуване на основния библейски сюжет за грехопадението и борбата за спасение на човешката душа след това. Тук ми се иска да спомена, че Дебелянов неслучайно

помества именно в 3-а част разказа си за „царя“, който в същност представлява разказ за появяването, проповядването, разпъването и възкръсването на Христа.

Споменах, че любимото евангелие на Дебелянов е било евангелието на Йоан. Нека да се спрем за малко на него и да го сравним с останалите евангелия. Според евангелистите Марко, Матей и Лука Исус е повече лечител и еврейски мъдрец; в техните евангелия той никъде не говори за себе си като за син на Бога. Нещо повече — винаги когато направи някое чудо и чуе да го наричат син божи, той моли това да не се споменава. В тези три евангелия той притежава много човешки черти, всички те започват с подробни описания на произхода и родословното дърво на Исус, със споменаване на родното му място и роднините му. В евангелието на Йоан се срещаме с един съвършено различен Исус. На първо място трябва да се спомене фактът, че Йоан единствен от евангелистите си позволява да отмине с мълчание въпроса за произхода му, за роднините и раждането му. Това е най-спиритуалното описание на Христа, където не се привлича вниманието върху човешката, „телесната“ му страна. Освен това от всички чудеса, които той прави в останалите три евангелия, тук виждаме описани само осем, при това така подбрани, че да не оставят съмнение за божествения произход на този, който ги върши. Нещо повече, Исус от евангелието на Йоан непрекъснато говори за това, че е син на бога. С други думи, в четвъртото евангелие Исус е мистичен символ, лишен от всякакви човешки черти и страсти, който с всичките си дела и постъпки показва месианската си роля, принадлежността си към друг свят. Именно този Исус-символ е правел най-силно впечатление на Дебелянов-символиста.

Евангелието на Йоан започва така: „В началото бе Слово, и Словото беше у Бога, и Словото беше Бог.“ А 14-и стих от същата първа глава на евангелието казва: „И словото стана плът и пребиваваше между нас. . .“. В същност тук е заложена християнската доктрина за триединството — бог-син и бог-дух. Словото, „Логосът“—това е Исус като въплъщение на бога. Ако се заинтересуваме как е създадено това евангелие, ще разберем, че то е писано под силното влияние на учението на Филон Александрийски, според което връзката на всевишния с живота може да стане единствено чрез посредник (понеже материята е грешна). Този посредник е Словото. „Логос“ е божието слово, излъчването на неговия дух, и той управлява света „подобно на това, как душата управлява човешкото тяло“. Йоан единствен от евангелистите недвусмислено прокарва идеята за „Логоса“. Той обаче постига нещо повече — в четвъртото евангелие Исус е отъждествен не само със Словото, но и със самия бог: „Аз и Отец ми едно сме“ (10:303). Така в това евангелие се утвърждава триединството на бога чрез Исус, който е едновременно въплъщение на бога, син божи, и божи посредник, въплътен в божието слово.

Да свържем сега всичко това с поемата на Дебелянов. Той заема самата „схема“ на Йоановия Исус — „далечният цар“ е също така освободен от човешки черти символ. Не се споменава нищо за произхода му, нито откъде е дошъл и кои са родителите му, нито как изглежда. Друго — той се явява само насън и го прави не по други причини, а защото той като божи пратеник и божи посредник не може да общува с душите пряко, наяве; царкинята също е символ, но символ на човека, на неговата душа. А тъй като човекът освен дух е и материя, а „материята е зло“, „тъмница“ за душата, далечният цар се явява насън, а не наяве, в действителността, където може да се докосне до „грешната“ материя. Ето защо единственото, което знаем за него, са думите му, словото му, чрез които той направлява съдбата на хората. От разказа на царкинята в 3-а част единственото конкретно нещо, което научаваме, е свързано пак със словото — „усмивка тиха“ и „светъл глас“. Нищо повече не научаваме до края на поемата. Като факт е фиксирано само словото. При това за силата, страстта и убедителността

на това слово можем да съдим по реакцията на царкинята — макар че го е чула насън, тя веднага, без да се колебае, му е повярвала.

Тук искам да направя едно важно допълнение. Вече споменах, че в евангелието на Йоан е залегнала идеята за триединството на бога. Преди това, в първата част, стана дума за ролята на числото 3 в композиционната постройка на поемата. Сега мога да добавя, че според християнската символика числото 3 символизира именно триединството на бога, за което пък научаваме в 3-а част на поемата. Това съвпадение, което едва ли е случайно, е повод още веднъж да се убедим, колко дълбок и сложен е замисълът на поета, колко е обширна територията му.

В края на 3-ата част става ясно, че от обещанието на царя за повторно идване е минало много време, а него все го няма. Той не дава повече никакъв знак за съществуването си, а земният живот със съблазните си кипи навред. Словото божие докосва само нетленната душа, то въобще не се интересува от живота на тялото, не знае за неговата изнемога и мъка в очакването. Просветлило душата, то оставя в мрак, готово за съблазни и грехове, човешкото тяло. Подал ръка за спасение на душата, бог е забравил сякаш, че тя не живее и не може да живее извън тялото. Ето я болката на Дебелянов — вярата му, че има някаква висша справедливост, че има добър и всемогъщ бог — и действителността, в която няма вяра и справедливост, в която няма никакъв знак за съществуването на бога и която е пълна с пороци и съблазън, където човек може да удави безверието и отчаянието си. Душата-царкиня, непредотвратимо облечена в тленност, е уморена от безплодно чакане:

„Де е той! — Аз чакам оттогава,
аз горя в пожар неугасим —
ту искра сърце ми озарява,
ту мрачи го мътен дим —
и кога в очи ми той възлезне,
мойта скръб безпаметно се рве
в бездните на сладости възмездни,
дето я Грехът зове."

Последното четиристишие съдържа ключ към поемата: бог не идва, бог е безразличен, това причинява скръб, която „безпаметно се рве" в ония бездни на падението, „дето я Грехът зове"; т. е. скръбта от божието безразличие е подтик към греха. Ясно е, че още преди да се появи пажът-изкусител, царкинята-душа вече мисли за греха, той присъствува в помислите ѝ — тя потенциално е готова да съгреши. Сърцето ѝ „мрачи мътен дим" още дори когато разказва съня си, в който е видяла царя. Тя говори за „бездните на сладости възмездни" преди да е слизала в тях, преди да ги е изпитала.

Четвъртата част на легендата е в същност един монолог на пажа, който на фона на една библейска по сила и мрачност картина изрича думи, с които приканва уморената от чакане царкиня да се отдаде на земните наслади; той някак по необходимост изпълнява ролята на Мефистофел:

„Витае трета нощ над водната пустиня,
и мрачните скали отекват странен тътен,
за прилив иде час, а ти все бдиш, царкиньо,
и твоят взор гори, от сластен дим помътен."

„Взорът" на царкинята-душа още преди грехопадението, предварително е „от сластен дим помътен", т. е. не го помътват поканите на пажа.

„Дойди и разстели коса дълбокорунна
на мойте колена — привел чело над тебе

аз кротко ще приспя със лютна сребростръннa
великата ти скръб пред незаслужен жребий. . .“

Пажът-изкусител като змията от рая протяга към човека забранения плод и казва: „Вкуси!“. Той предлага грехопадението като утешение за „великата ти скръб пред незаслужен жребий“. Неговата съблазън е под формата на „горка молба“, която обещава успокоение „в тихото море на тихата забрава“, земна компенсация за блаженствата на рая.

Тук още веднъж проличава строгият възел, в който Дебелянов е стегнал композиция и съдържание — изкусителят, олицетворението на земните блага, на човешките радости се явява не къде да е, а в 4-а част; а според християнската символика числото 4 е именно символ на материалния свят.

И ето я централната 5-а част, в която душата, поддала се на съблазните, на зова на тялото, съгрешава. Смисълът и идеята на нейното грехопадение е заключен в последните два реда:

„. . .през очите ѝ греят тревожни сияния,
но ликува над нея наситена Мъст.“

Грехът на душата-царкиня според замисъла на Дебелянов не е нищо друго освен „Мъст“, и то с главна буква; грехът е човешкото отмъщение за божието безразличие към греховната обвивка, в която душата обитава. Съгрешавайки, тя насища жаждата си за мъст към оня, който ѝ е създал закон, обещал ѝ е „неизведани блага“, свързани с вечна пролет, и е оставил душата напразно да чака неговото завръщане, безразличие към мъките ѝ:

„И когато завърши тринощното бдение
и умора прекърши линейна снага,
час безумен настава за черни падения,
че потърсва забрава надвластна тъга.“

Така започва 5-а част: с едно обяснение за грехопадението, което ще последва; часът за „черни падения“ настъпва, когато „потърсва забрава надвластна тъга“. Тази тъга, над която душата вече няма власт, тя не може да се контролира, тя е „надвластна“, може да бъде успокоена и утешена само от „далечния цар“. Но тъй като той не идва, тя се поддава на чувството за мъст. Бденията са свършили, изкусителният шепот на дявола се е оказал силен, мълчанието на бога — непоносимо.

„Снела скъпия пояс на румена девственост,
тя пристъпя несвоя, с безтрепетен взор
из чертога заспал и нелепо тържествена
слиза в мрачните зали на мрачен позор.“

Ето я отново темата за прежалената девственост. В желанието си за мъст царкинята жертвува девствеността си, чистотата си, обещания рай. Нетърпелива в отмъщението, изневерила на себе си и своя цар, тя е „несвоя“, „нелепо тържествена“. Защо „нелепо“? Защото е пристъпила повелята, не е повярвала в предназначението си, от жажда за мъст се е поддала на съблазън! Но поела върху си греха, царкинята не се задоволява да съгреши тайно, нито само пред очите на пажа. Грехът на царица е царствен грях. Той не е удоволствие, той е отмъщение. Затова е толкова разюздан този „пир“, на него се събират не царе и благородници, а „рой презрени нероди“, противопоставени на „далечния цар“; колкото по-низко, по-„нецарско“ и тъмно бъде всичко, толкова по-голямо ще бъде жадуваното отмъщение към царя, който е безразличен, който е захвърлил душата в това царство на греха и позора.

„Тя жаднее — и в мрака, под сводове каменни,
дето властно я чака препълнен потир,

гръд обнажила, броди и в пориви пламенни
рой презрени нероди привиква на пир.“

Отмъстителното падение на душата е подчертано и от това, че „пирът“ става не в някоя бляскава, богата зала на чертога, а в мрачни подземия, „под сводове каменни“. Тези „подземия“ несъмнено символизират тинестото дъно на живота, до което отчаяната човешка душа слиза в желанието си да отпразнува своя пълен с мъст „пир по време на чума“. Ето каква картина рисува Дебелянов:

„Като мухи зловонни над блатните пясъци
из потулни притони стълпяват се те,
кръвно вино подклажда нестройните крясъци,
и греховната жажда неспирно расте.“

В тази пета част размахът и точността на Дебеляновото перо достигат до най-високата си точка: това е най-силното място в поемата, тук боите се сгъстяват, наоколо притъмнява до мрачни и ужасяващи тонове, почти апокалиптични, които като че ли са и предусещане на душата за това, което ще последва от греха.

Шеста част поразява и е забележителна с много неща. На първо място — в нея поетът ни дава аргументи в полза на изкусителя. Най-важният от тях е следният: изкусителят на Дебелянов, както и Гьотевият Мефистофел, е имал за подбуда най-благородни, дълбоки човешки чувства:

„Бедна царкиньо, *аз плача* — заспи, забрави —
заспи, забрави!“

Надарявайки не другиго, а изкусителя с чувството на разкаяние за стореното зло („аз плача“), поетът снема от него вината за грехопадението, за да я остави да падне изцяло върху душата. Да, пажът съблазнява царкинята, но още преди неговите думи взорът ѝ е „от сластен дим помътен“, а душата ѝ „мрачи мътен дим“. Предварително погледът ѝ е обърнат към „бездните на сладости възмездни“, дето я Грехът зове“. Тя чува повика на Греха, преди да чуе повика на пажа. И когато изкусителят се обажда, тя е вече готова да съгреши. По-нататък се разкрива, че пажът е влюбен в царкинята. Това е още един аргумент в негова полза. Царкинята не е влюбена в пажа, но съгрешава. Пажът подканва царкинята към греха не от лошо чувство, а защото е влюбен. И ако тя се поддава, то е само защото е била предразположена да съгреши, била е готова. „Греховната жажда“, подтиквана от жаждата за мъст, е живяла у нея и преди падението, то е било само въпрос на време. Съблазните на пажа са само малкият повод за големия грях. Той е просто оръдие за греха на душата. Забраненият плод е повод да се прояви греховната същност на човека. И съблазнителните слова на изкусителя, който иначе, по „ранг“, стои много по-долу от душата (тя е царкиня, а той — паж), са само една проверка, която душата не издържа.

И ето — след кошмарната нощ чуваме глас на разкаяние. Тъй като през целия му живот го занимава не само темата за греха, но и темата за разкаянието, Дебелянов въвежда последната и тук; бих казала, че именно чрез темата за разкаянието той разрешава и темата за греха, отношението му към едната е отговор на въпроса, поставен от другата. . . Отдавайки предпочитанията си на разкайващия се паж, който плаче от мъка, че е вкарал царкинята в грях (при това — без да подсказва с нещо, че сълзите му не са искрени!), поетът го оневинява. Той не е виновен за грехопадението. Цялата вина лежи върху отчаяната царкиня, върху изтръпналата и слаба душа на човека, потърсила забрава и отмъщение в мрачния пир. С това Дебелянов постига две неща — за пръв път ни разкрива идеята си за произхода на човешкия грях, която извежда в края на поемата; по свой път стига до цялата изключителна сложност на проблема за „бо-

гоизоставения“ човек, на човека, след като „Бог е умрял“ — както казва Ницше. (Нека си спомним, че в раницата на убития поет заедно с Библията намират и „Тъй рече Заратустра“.)

В шеста част виждаме пажа не само да съжалява за стореното зло, но и в искрената роля на утешител, който иска с нещо да облекчи и подпомогне царкинята.

„Тъжна царкиньо, заспи, забрави —
заспи, забрави!“

Всичко това става на фона на бурна, апокалиптична нощ:

„Бурята стръвно изхвръкна
из свойте подводни гнезда —
едва затрептяла звезда
в облаци черни помръкна —
пламък и гръм небеса разлюляха. . .“

Ако отново разгърнем предпочитаната от Дебелянов книга на пророк Исайя и потърсим описанието на света, стенещ под бича на божия гняв заради безчестието на земните жители, ще видим следните картини:

„И ето *скръб и тъмнина, мрак на измъчване*. . .“ (8:22)

„Ето, денят . . .иде лют, с негодувание и пламенен гняв. . . небесните *звезди и съзвездия не ще дадат светенето си* . . .“ (13:9) (Срв. — „. . .едва затрептяла звезда/ в облаци черни помръкна. . .“).

„*Ще разклатя небето и земята* им от тресене ще се премести. . . в деня на *пламенната му ярост*“ (13:13) — (Срв. — „пламък и гръм небеса разлюляха“).

Едва ли е нужно да изреждам още примери, с които е пълна не само книгата на пророк Исайя, но и цялата Библия и които са щедро разсипани по страниците, описващи небесния гняв, повдигнат против човека заради безчестията и греховете му. Но тук поетичният гений на Дебелянов се е разгърнал с цялата си сила. Следвайки българската и най-вече Ботевата традиция, той — като в балада на своя велик предшественик — е одухотворил природата и не само това — той ѝ е вдъхнал жалост към човека. Бурята не просто съжалява, а „жали“ нещастната, отчаяна душа, при това жали не как да е, а „огнено“, т. е. страстно, с определено положително отношение; тя като че ли бди и като древна оплакващка нарежда над съгрешилата и виновна душа, тъй както орлицата, вълкът и цялата природа жалят над падналия и умиращ юнак. Именно тук, описвайки жалостта на природата, която ридае като над смърт, Димчо Дебелянов ни подсказва какъв ще бъде краят на царкинята-душа, този ужасен край, който природата-майка предусеща в плача си по съгрешилото дете:

„Бурята огнено жали
над тебе и твоя позор —
не чуваш ли в хиляден хор
мощни вълни заридали —
ридаят те с твоята мъка несдържана. . .“

В жалостта на природата явно и самата царкиня предусеща края си, защото на утешенията на разкаяния паж:

„Бяла вълна ще отмие
следите на черната сласт,
и нова, неведома власт
утринна шир ще открие
пред взора на твоята бодрост победна. . .“

тя отговаря:

„Не чакам ни мир, ни утеха, уви!“

в което звучи ехото на безмилостното: „Мир няма за Нечестивите“ (Исайя, 47:22).

В следващата седма част на легендата за пръв път действието се развива през деня, при това този ден е ярък, светъл, слънчев:

„Денят издига златен щит
над умирените води —
тъмите слънце победи
и с много сълзи е отмит
позорний спомен в морна памет. . .“

Тъй като според християнската символика числото 7 символизира човека — съединението на божественото число 3 с материалното 4 — тук, в тази част е изобразено най-силно чисто човешката надежда за висша милост и спасение. Тук евентуално би могло да се осъществи съединението на бога с човека, на божественото с материалното — и ние виждаме как царкинята-душа с копнеж се взира в морето и чака да зърне заветните платна на кораба, който ще доведе „далечния цар“.

„С невинен смях сърцето чака
дори и смътния мираж
на бели корабни платна,
които в синя далнина
ще зърне влюбеният паж
и вест желана ще прошъпне. . .
Царкинята в надежди тръпне!“

Царкинята е забравила вече за извършения грях, но „далечният цар“ не е забравил, че тя не му е останала вярна, че е изгубила своята вяра. Той няма да дойде никога вече — съединението между бога и човека няма да стане, божественото начало и грешната материя никога няма да се съберат. Точно за това Дебелянов слага два реда многоточия, оставя празно място под числото 7 в номерацията си. Точно затова тази част липсва, той я „изважда“ от 10, за да привлече вниманието върху тази липса, която означава неосъщественият контакт между бога и човека, разминаването между тях, без различието на единия и отчаянието и огорчението на другия. С тази двойна натовареност на числото 7 в поемата Дебелянов показва, че това има голямо значение за централната му идея; това празно място под числото 7 във фиктивната номерация е като че ли подготовка за онова, което няма да стане в действителната седма част — сливането между божественото и човешкото, срещата между царкинята-душа и царя-бог.

Досега смисълът на съществуването на царкинята е бил в това съсредоточено чакане на „царя“, който ще я отведе в обещаните страни. Но тяхната среща не се осъществява и оттук нататък дните се нижат безцелно и напразно и с всеки изминат ден при съгрешилата душа се връщат отново ужасът и тревогата пред това, което я очаква:

„И ето — отново три деня в растяща тревога
безцелно изнизваха своите болни лъчи,
и ето — отново над нея, печална и строга,
последната нощ се надвеси. . .
— Морето мълчи.
О, радост жадувана, радост сънувана, де си?
— Морето бездушно мълчи.“

На отчаяния, жизнено важен въпрос на царкинята за обещаваните, сънувани и очаквани радости не отговаря никой. „Далечният цар“ мълчи, без да даде и най-малък знак за съществуването си. В последния ред Дебелянов дори си позволява да употреби думата „бездушно“, което кара веднага везните да натежат не в полза на бездушно мълчащия цар, който не се трогва нито от разкаянието, нито от сълзите, нито от молбите на царкинята. Душата е уморена да се разкайва, да плаче и да се моли, защото плачът ѝ остава „низ велика пустиня развян“. И тя, родената да се радва, но недочакала обещаните радости, в своята изоставеност и самота, безсилна да се бори с „висшата“ забрава, вижда само един достоен изход — смъртта.

„Умора надмогва безсилните свилни ресници,
дим мътен пребулва изгрели за радост очи,
и смъртно встревожени вечерни птици
пищят пред незрими завеси. . .
— Морето мълчи.
О, смърт умирителна, смърт утешителна, де си?
— Морето бездушно мълчи.“

Морето — което още от самото начало е свързано с идването на царя — остава нямо и бездушно даже и пред смъртта. Нищо и никой не се трогва от трагичната гибел на отчаяната и обезверена душа. Тук Дебелянов повтаря, като че ли подчертава с дебела линия бездушието на морето дори пред най-страшното, което може да сполети човека — отчаянието и смъртта, които ни лъхват още от ония „смъртно встревожени вечерни птици“. Те може би са родени от описанието на Исайя за моавските дъщери при бродовете на Арнон. Те — казва пророкът — ще бъдат „подобно на скитаща се птица, изпъдена от гнездото си“ (16:2).

И тъй, кръгът е затворен с последната тема — темата за наказанието, за възмездието. Веднага искам да цитирам думите на Дебелянов, за които си спомня Петър Чамурлийски (с. 180): „И той (Дебелянов — б. м.) пак започна своята проповед за възмездието: „Всичко на тоя свят се заплаща. И когато заплащаме, даваме повече, отколкото сме взели.“ За своя грях царкинята наистина заплаща много скъпо — с живота си. Тя загива. Но какво става после:

„. . .а светлий бряг застила черна тиня.
Назрели за греха, кънтят греховни бездни,
витае трета нощ над водната пустиня,
и блудна мрачина гаси венците звездни.“

„Ето тъмнина и неволя, и *виделината, помрачена през облаците*“ (Исайя, 5:30).

„И ето — *скръб и тъмнина, мрак на измъчване и широко разпространена черна нощ*“ (8:11)

„И блудна мрачина гаси венците звездни. . .“

В този последен мрачен акорд на легендата няма живо същество, не присъствува човешка душа. Тя е съгрешила и затова е „изтрита завинаги от книгата на живота“. Но в царящия мрак отново „назрели за греха кънтят греховни бездни“. Мрак, пълен с грях. Безпросветен мрак, чийто единствен плод е грехът. Последният акорд на Дебелянов е тази бездушна водна пустиня, над която витае зловеща нощ, а звездите отгоре са угасени от „блудна мрачина“. Краят на поемата тъне в непрогледен мрак. Даже бледата светлина на звездите е угасена от мрачина, и то блудна. Светлият бряг е надвит от черна тиня, дъното на живота е похлупило небето. Остава мракът, в който властвува грехът, „назрял“ в неговите „греховни бездни“.

Грешната душа е „изтрита от книгата на живота“, но грехът е останал. Значи той е заложен в самия живот, в неговите недра, в неговата основа, а човешката

душа е станала негова отчаяна жертва. Грехът е заложен в основата на битието и само човешката душа има право на избор, свободна е да избере — със Спасителя или с Греха. Не с човека се е родил грехът, както твърди свещеното писание, той съществува изначало и душата е или негова жертва, или е победител над него. Докато има живот, ще има и грях; докато живее човекът в плът и кръв, той е изложен на опасността да съгреши. Той живее в този отчайващ, ужасяващ свят, в този безплоден мрак, който ражда само грях. В неговите мрачни, глухи градини единственият плод е грехът; въпросът е как и доколко сме способни да го преодолеем. Така Дебелянов затваря и сюжетно поемата, като отпраща епилога към пролога, свързвайки ги с асоциацията за мъртвите, мрачни градини, в които „трепти на страх и скръб отровната роса."

„. . . *Някакъв бог умилен . . .*"

„Срещам Димчо по тротоара срещу Военния клуб. Разкопчан, с накривена шапка, едната му подметка разпрана. Гледа и не вижда.

— Какво си се замислил, Димчо? Къде си се унесъл?

— Бленувам за Разблудната царкиня!

И отмина все така унесен" (спомените, с. 152, Иван Бояджиев).

Струва ми се, че целият необикновено дълбок и сложен замисъл на Дебелянов тепърва има още да се разкрива пред нас, тепърва ние ще трябва да направим преоценка на отношението си към тази истински философска поема, към бездните на трагичното и висотите на духа в нея; тепърва ще трябва да ѝ отворим място сред най-първите и значителни творения на българската поезия. Тепърва ще трябва да се мисли и докъде свършва символизмът в нея и къде почва суровият и горчив реален живот, къде зад привидно мъглявия образ се крият грозните очертания на някое истинско преживяване. Ще трябва да оценим и неизбежността на тази поема в творчеството на Дебелянов. И той като Достоевски, който, за да успокои безумния си хазарт, е трябвало да напише „Картоиграчът", написва „Легенда за разблудната царкиня", за да възпее позора на падението, за да каже своята дума относно произхода на греха и човешкото причастие към него, за да се отърси от натрапливата мисъл за вечната си вина от неведомо падение, която откриваме навсякъде в стиховете му!

Има потвърждение, че когато Дебелянов е пишел поемата, той се е нуждаел от конкретен реален образ, който да му послужи като първоизвор. В едно писмо от 3.V.1913 г., изпратено от гара Сладък кладенец до Николай Лилиев, Дебелянов пише: „Ще ти пиша в друго писмо за едно свое *посещение в женския метох, в обиталището на „девствениците*", които, уви! — по нищо, ни по форми, ни по съдържание не напомнят богинките на Роденбаха!" Явно поетът е искал „на живо" да види онези обрекли се на бога души, които са престъпили клетвата си, онези мними „девственици", които са жертвували девствеността и чистотата си заради земните наслади. Това търсене на първообраз в действителността поставя под въпрос цялостната принадлежност на поемата към символизма.

За да бъде пълна представата ни за широтата и важността на проблемите, които поетът решава в „Легендата . . .", не бива да отминаваме един много сериозен и нов момент в творчеството му. Става дума за минаващия през цялото произведение тон на богоборчество. Разбира се, това е богоборчество деликатно и горчиво, това е богоборчеството на вярващия, богоборчеството от отчаяние. То започва още от заглавието на поемата, с провъзгласяването на човешката душа за царкиня. Именно за царкиня, е не за царица. По такъв начин още в заглавието се съдържа и развръзката — човешката душа ще си остане царкиня, тя няма да стане царица, защото царят, който би могъл да я направи такава, няма да дойде. Бог е цар на небето, душата — царкиня на земята; тя е, която ръководи човека, неговите постъпки и помисли. Тя също е от „царски" произход и като

ранг не стои по-долу от него. По този начин, почти изравнявайки „ролите“, Дебелянов вече посяга към неприкосновеността на небесния цар. В неговия замисъл душата не „проглежда“, съгрешавайки (както в Библията грехът е отъждествен с познанието), тя е прогледнала от дòсега със Словото. Съгрешавайки, тя вече е зряща и именно затова избира като отмъщение греха, тъй като ѝ е ясно, че той ще бъде най-страшната мъст, която ѝ е предложена от живота. Съгрешавайки, царкинята много добре знае какво върши. За нея е ясно, че тя пристъпва висшата повеля, защото е чула Словото, и знае, че нарушението на божиите заповеди е грях. „Ако не бях дошъл и не бях им говорил, грях не биха имали; сега обаче нямат извинение за греха си . . .“ (Ис. 15:22). Извинението на царкинята е, че съгрешавайки съзнателно, тя отмъщава на оня, който ѝ е забранил да греши. Именно съзнателността на постъпката ѝ подсилва стойността на грехопадението като израз на нейната мъст. Пристъпвайки закона, който гласи, че „човек не може да вземе върху си нищо, ако не му е дадено от небето“, душата се опълчва срещу това, че небето нищо не ѝ е дало; поемайки риска да вземе „върху си“ земните наслади, душата се опълчва срещу празните и забравени обещания на небето. Тя знае точно какво прави и грехът ѝ е толкова по-голям, колкото е по-осъзнат. С решението за грехопадение богоборческият мотив зазвучава по-силно. В пета част решението се превръща в действителност. Отмъщението е старателно подготвено, неговата цел е да уязви и обиди царя, това е краткият, но опиянящ „пир по време на чума“, който душата си позволява с разточителството на обречения. Този пир, за който вече стана дума, е мрачната насмешка на „богоизоставения“, който се хвърля в своята обреченост, превръщайки я в последна възможност за отмъщение и тържество. Това е непозволеният упрек, отправен към създателя на законите, които душата нарушава. Това е може би и последното усилие да бъде привлечено неговото внимание, да се предизвика появата му, макар и с цената на гнева и наказанието. Уви! Съгрешилата душа е изоставена завинаги, тя не може да разчита на спасение, тя го е жертвувала, за да вкуси тържеството на отмъщението; тя е избрала за себе си по-страшния, но по-земен и човешки край пред несигурните миражи на празничния рай.

След написването на „Легендата . . .“ Дебелянов не изоставя този мотив — и още веднъж дава ясен израз на своето разочарование. Това е написаното през 1914—1915 г. стихотворение „Миг“:

„. . .И с поглед, стъмен от предсмъртна замая,
аз плахо превих колена прималнели,
помисли, че някакъв глас ще вещае
незнаен завет из незнайни скрижали,
че някакъв бог умилен ще разкрие,
след толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй горд и надвластен, а ние —
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!“

Ако Дебелянов беше оцелял, той може би сам щеше да ни помогне в разшифроването на поезията си. Но куршумът, който като зловеща звезда свети в най-високото небе на българската поезия и който ни отне Ботев, Яворов и Вапцаров, не пощади и Димчо Дебелянов. И на него, както и на тях, той донесе мигновена смърт, тъй както мигновен и блестящ е бил животът им. Всички те са улучени в полет. Само един от тези куршуми беше желано спасение от кошмара на земния живот . . . Другите бяха проклятие, зла орис, прибързано безсмъртие. И на този, когото приятелите му наричаха любовно и бащински „Димчо“, не беше съдено да доживее дълбока старост. Затова пък за нас, които го обичаме, остана написаното от него. И дългът — да разгадаем загадките на този сложен, мъчителен и горещ живот, каквото и да ни струва това.

АНГЛИЙСКИЯТ РОМАН ПРЕЗ 1979 ГОДИНА
(Тематика и проблематика)

Георги Папанчев

Обикновено краят на едно десетилетие е удобен повод за анализи, равносметки и прогнози. За съжаление последната година на седмото десетилетие не донесе нито грандиозни постижения, нито коренни промени в развитието на английската литература като цяло и на английския роман в частност. Разбира се, и през 1979 г., както и през предхождащите я броят на издадените книги бе наистина внушителен, а имената на авторите, публикували нови книги — доста респектиращи: Джеймс Олдридж, Уйлям Голдинг, Дорис Лесинг, Алън Силитоу, Мюриъл Спарк, Пиърс Пол Рийд, Джеймс Балард и мн. др. Освен това, ако се съди по тематиката и проблематиката, би могло да се каже, че отминалата година бе доста показателна за състоянието на английския роман както през последното десетилетие, така и през целия следвоенен период. Ето защо един панорамен поглед към новото в английския роман, колкото и бегъл и повърхностен да е той, би хвърлил известна светлина поне върху някои от главните тенденции и явления в развитието на английската проза в наше време. Естествено една година е твърде кратък срок, а рамките на една обзорна статия са твърде тесни за сериозни и задълбочени преценки и обобщения. Но настоящата работа съвсем не си поставя такива амбициозни цели, а е просто опит да се даде една малко по-обща информация за състоянието на английския роман през миналата година чрез очертаването на някои от по-главните теми в романите на по-видните английски романисти, издали книги през 1979 г.: чрез насочването на вниманието към отделни романи, които илюстрират важни тенденции или явления в развитието на съвременния английски роман (или пък отбелязват нови етапи в развитието на своите автори), както и чрез отбелязването на някои дебюти или по-особени случаи.

Прието е да се смята, че най-показателни за състоянието или развитието на дадена национална литература или на някой неин клон са изявите на най-видните ѝ представители. Ако това е така, 1979 г. не е лишена от интересни събития, особено що се отнася до английския роман.

Но трябва веднага да се добави, че постиженията на английските писатели в наше време винаги се мерят с критериите, отнасящи се и за произведенията на други, преди всичко англоезични литератури: американска, канадска, австралийска, новозеландска, южноафриканска и т.н. Причината за това не е само формална, т.е. че всички те са написани на един и същ език. Проблемът е далеч по-сложен — от една страна, стремеж за равняване по американската литература, която е водеща за англичаните по различни линии, както и стремеж за сравняване с безспорните постижения на отделни автори от страните на бившата Британска общност; от друга страна, има и различни икономически, а дори и чисто ко-

мерчески съображения — много от произведенията на такива писатели се публикуват или едновременно в родината им и в Англия, или само от специализирани издателства в Англия, преди да излязат в родината им. Не на последно място трябва да се постави и фактът, че повечето от тях се опират на общата традиция на английската литература в историческа перспектива или пък ги свързват общата тематика и проблематика, общи идейно-естетически позиции или сходство в литературните интереси. И когато се говори за английската проза през 1979 г., почти неизбежно трябва да се споменат и новите книги на американците: Курт Вонегът („*Рецидивист*"), Уйлям Стайрън („*Изборът на Софи*"), Джон Ъпдайк („*Превратът*"), Бърнард Маламъд („*Животите на Дюбин*"),Джеймс Болдуин („*Точно над главата ми*"), Джойс Керъл Оутс, Джон Чийвър и Мери Макарти; на канадците Брайън Муър („*Наследството на Манган*") и Томъс Кинийли („*Пасажери*" и „*Конфедератисти*"); на австралиеца Патрик Уайт („*Афера Туайборн*"); на южноафриканската писателка Надин Гордимър („*Дъщерята на Бюргер*"); на К. С. Нейпол („*Завой на реката*") и редица други по-малко известни писатели. Необходимостта от такъв подход, който се базира не само на бегли аналогии, става ясна веднага щом се насочим към романите на най-известните писатели, издали книги през миналата година.

Безспорно едно от най-значителните явления в областта на английския роман през 1979 г. е появата на последния роман на Уйлям Голдинг „*Зрима тъмнота*" след близо дванадесетгодишно мълчание. „*Зрима тъмнота*" е много интересен, уникален роман, който подобно на повечето от предишните романи на Голдинг трудно може да се причисли към която и да е от известните ни категории, въпреки че се доближава до онова, което наричаме „философски роман". Привидно това е двупланов разказ за живота на двама връстници, чиито твърде несходни съдби се движат успоредно и дори понякога се доближават, но никога не се пресичат. Но в същност това е многопластов алегоричен роман, чийто сюжет непрекъснато държи читателя в напрежение, а изобилието от алегории и символи (символични са и началото, и финалът на романа) го кара често да се замисля сериозно. Главната сюжетна линия е свързана със съдбата на сирака Мати, спасен като по чудо от пожар след фашистка бомбардировка, но обезобразен за цял живот. Прехвърлян като топка от едно място на друго, жаден за човешка близост, от която отблъскващата му външност го лишава, той сменя множество професии както в родния си град Грийнфийлд край Темза, където се развива по-голямата част от действието, така и в далечна Австралия, където се озовава, воден от неосъществимите си желания. След много травматизиращи неприятни преживявания, които придобиват определено алегоричен или символичен смисъл в непознатата и загадъчна австралийска обстановка, той загива така, както е и роден, „в огъня". Втората сюжетна линия е свързана със съдбата на близначките Тони и Софи, дъщери на провинциален журналист, които, след като майка им ги изоставя, постепенно се превръщат в психопати. Родени, както и Мати, в Грийнфийлд, те прекарват детството и юношеството си там, след това Тони изчезва, а Софи, започнала преждевременно полов живот и проявяваща садистични наклонности, постепенно става нещо като водач на банда малолетни престъпници.

В един момент изглежда, че пътищата на Мати и Софи ще се пресекат — когато тя организира отвличането на един арабски принц от подготвителното училище, където Мати работи като момче за всичко, но това не става и то само подсилва контраста по между им и различните светове, обитавани от тях. Резюмиран така схематично, сюжетът изглежда прост и баналeн, но силата на романа е в начина, по който писателят разработва този малко неблагодарен на пръв поглед материал. Голдинг се отличава с рядката си дарба да умее да свързва елементарното със сложното и конкретното с общочовешкото. Така напри-

мер сцената, с която започва романът — пожарът след бомбардировката, — е много точно и убедително възпроизведен конкретен епизод от Втората световна война, обаче описанието на измъкнатото от пламъците дете (Мати) веднага придобива съвсем актуално звучене, защото напомня (и очевидно аналогията е търсена преднамерено от автора) за познатите на всички нас фотографии на обгорели от американския напалм виетнамски деца. Освен това за разлика от повечето предишни романи на Голдинг, където настоящето присъствува винаги косвено — алегорично или символично, — „*Зрима тъмнота*“ изобилствува с непрекъснати алюзии за времето, в което живеем — било под формата на отгласи от важни съвременни събития, било чрез откъси от документални филми. Впрочем като се почне още от самото заглавие, взето от Джон Милтън, и се завърши с преднамерено мелодраматичния финал, предаден въпреки това със завидно професионално умение, романът поставя настойчиво големия проблем, характерен за цялото творчество на Голдинг — за превъплъщенията на злото и насилието, за жестокостта в съвременното буржоазно общество. И както винаги, Голдинг не се задоволява да покаже само конкретните проявления и измерения на злото и жестокостта, а използува огромен брой символи и алегории, за да не остави и сянка от съмнение както относно обекта на изображение, така и за собствените си авторски позиции.

Друго важно събитие в английската литература е появата на новия роман на Джеймс Олдридж „*Довиждане, Антиамерика*“. В него се проследяват съдбите на двама приятели и политически противници — Пип Ловъл и Лестър Терада — отначало като журналисти, а след това като политици. Това позволява на автора да разкрие множество конкретни аспекти на американския начин на живот, а антитезата, залегнала в основата на романа, разкрива „алтернативите версии на американската мечта“. Неумолимият ход на добре мотивираното действие води до логичната кулминация — Терада предава Ловъл на една сенатска комисия по фалшиво обвинение. Но конкретната тема за разрушаването на приятелството в името на политическия опортюнизъм придобива далеч по-широк смисъл в контекста на романа — на фона на политическия „лов на вещици“ (показателен е фактът, че обложката на книгата има фотография на Маккарти) краят на приятелството се превръща в рухване на мита за прословутата „американска мечта“ — Терада просто ѝ изневерява, а Ловъл става нейна жертва. Някога известният английски писател Е. М. Форстър беше казал, че да предадеш приятеля си е по-лошо, отколкото да предадеш родината си. Разбира се, този афоризъм не трябва да се приема буквално, а само в смисъл, че човек, извършил такова предателство, няма да се спре пред нищо. „*Довиждане, Антиамерика*“ разкрива правдиво и безкомпромисно дълбоката криза в самите основи на американското общество, в системата на буржоазните ценности, като използува темата за предателството в двата му аспекта. Новият роман на Олдридж е не само симптоматичен за една засилваща се тенденция в английския роман през последните петшест години — възраждането на политическия роман, — но и най-ярката илюстрация за промените, настъпили в този вид роман. Буржоазният политически роман в Англия обикновено следва два модела: традиционния политически роман по формулите, създадени от У. Голдуин, Бенджамин Дизраели и Антъни Тролъп, и политическия роман, създаден от Х. Уелс, И. Уо, Гр. Грийн и Ч. П. Сноу, повлияни в значителна степен от „политическата ексцентриада“, въведена от Б. Шоу.

Джеймс Олдридж върви по свой собствен път и още с „*Дипломатът*“ той създава един качествено нов политически роман, който съчетава и традицията, и новаторството в това отношение. Възприемайки най-главните постижения на своите предшественици, създали буржоазния политически роман в Англия (Голдуин, Дизраели, Кингсли, Тролъп и др.), Олдридж се опира главно на прогре-

сивните демократични традиции в английския роман и преди всичко на литературата на социалистическия реализъм и по-точно на пролетарския роман, възникнал през 20-те и 30-те години на нашия век. Именно правилните му идейно-естетически позиции му позволяват да въведе както един нов вид политически роман, така и антиколониалния английски роман — най-сериозното постижение на прогресивната английска литература след Втората световна война. И независимо от някои слабости „*Довиждане, Антиамерика*“ е определено сериозно завоевание за прогресивния английски роман, преживял сериозна криза през 60-те и 70-те години на нашия век в резултат на тенденцията към „дезинтеграция на социалния роман“, отбелязана от В. Ивашева. Впрочем, въпреки че тази тенденция все още продължава, налице са доказателства, че може да се говори за „политизиране“ на съвременния английски роман, т.е. за тенденция към възраждане на политическия роман. Защото дори ако приемем, че новият роман на Олдридж просто продължава възприетата от него генерална линия в творчеството му, то как бихме могли да си обясним факта че след почти пълното аполитизиране на английския роман в края на 60-те и началото на 70-те години на нашия век през последните няколко години все повече се засилват политическите мотиви в него, а политическата тематика и проблематика започва да заема все по-важно място? Така например голяма част от романите, публикувани през миналата година („*Териториални права*“ на Мюриел Спарк; „*Женен човек*“ на Пиърс Пол Рийд; „*Зимни гълъби*“ на Дейвид Кук; „*Новини от града на слънцето*“ на Изабел Колгейт, а дори и романи като „*Зрима тъмнота*“ на Голдинг), третират в една или друга степен, макар и от много различни позиции, определени политически проблеми, докато някои други романи биха могли да бъдат наречени социално-политически утопии или антиутопии (като „*Шикаста*“ на Дорис Лесинг; „*Облаги*“ на Зои Феърбенкс; „*Любовната обсада*“ на Том Уейкфийлд; „*Революционен остров*“ на Джулиън Фейн; и др.). Особено интересни в това отношение са „*Шикаста*“ и „*Териториални права*“, които са показателни за ред други романи на сравнително по-малко известни съвременни английски писатели.

„*Териториални права*“ е петнадесетият роман на Мюриъл Спарк. И той подобно на „*Довиждане, Антиамерика*“ на Олдридж третира темата за предателството. Но докато предателството е нещо като символичен акт и кулминация в романа на Олдридж, в „*Териториални права*“ то се превръща в проблем с много измерения. Темата за личното предателство (разработена от Спарк още в романа ѝ „*Разцветът на мис Джийн Броуди*“), т.е. как един ученик предава учителя си (мотивът Юда — Христос) постепенно прераства в темата за предателство към родината и тя засяга както Кърън, обвинен, че е бил немски агент по време на Втората световна война, така и Лина Панчева, предала родината си и готова да предаде и страната, в която е избягала. От своя страна темата за предателството е само една от многото теми и проблеми, засегнати от авторката: проблемът за ценностите или по-скоро изгубването на ценностите; младежкото насилие; взаимоотношенията между хората във „всепозволяващото“ буржоазно общество и т.н. И въпреки че в сравнение с предишните ѝ романи „*Териториални права*“ като че ли не третира като централен въпрос католицизма, католическата църква отново играе важна роля в романа. В същност тук намираме и ключа към заглавието на романа. Една от героините, Грейс Грегъри, изразява доста ясно мнението си (а защо не и това на авторката) за „териториалните права“ на различните институции, като казва: „Не зная защо църквата не си гледа политиката, ами си пъха носа и в морала.“

„*Териториални права*“ е сложен и противоречив роман, чиято познавателна и художествена стойност трудно може да бъде преценена само от един бегъл поглед, но може определено да се каже, че в него умело са съчетани и вечното, и актуалното, и сериозното, и тривиалното и където всички конкретни проблеми,

вкл. и политическите, са само аспекти на един по-голям проблем, който е централен и за Спарк, и за Голдинг — проблема за злото. Тук злото се е развихрило в обществен мащаб и личните грехове отстъпват място на общественото насилие в почти световен мащаб.

За разлика от „*Териториални права*“, който пресъздава настоящето, „*Шикаста*“ на Дорис Лесинг е насочен към бъдещето, което го свързва до известна степен с научната фантастика и с романите-утопии и антиутопии. Този роман бележи нов етап в творчеството на писателката и е първият от серия романи с общо заглавие „*Канопус в Агрос: архиви*“. В същност самата Лесинг прави разграничение между научнофантастична и космическа проза и причислява „*Шикаста*“, както и останалите два романа от трилогията („*Женитбата между зони три, четири и пет*“ и „*Сириянските експерименти*“) към космическата проза, която се отличава от научнофантастичната по това, че в нея са застъпени много силно морално-етическото и пророческото начало и че тя не е бягство във фантазията, а опит да се види човешкият свят от въображаем космически ъгъл. Въпреки че развива вече малко старомодната теза за извънземни галактически цивилизации, които наблюдават Земята (или както Лесинг я нарича — „Шикаста“), Дорис Лесинг остава вярна на най-добрите традиции на този вид проза и „*Шикаста*“ се отличава с високохудожествени качества въпреки спорността на отделни твърдения и малко обезпокоителното подхождане към земните проблеми от „космически“ позиции. Авторката претендира, че книгата ѝ е компликация от документи, привидно предназначени за студенти-първокурсници от „Канопуското колониално управление“, но те покриват цялата човешка история от „сътворението на света“ до Третата или последната световна война, в която човечеството е на път да се самоунищожи напълно, но не успява докрай. Но в същност най-голямото достойнство на Лесинг е, че тя не се придържа последователно само към „космическото“ или „научнофантастичното виждане“, а съумява да редува „космическото“ с чисто „човешко“ виждане и поради това романът се налага главно с дълбокия си хуманизъм. Топлото съчувствие на авторката, което блика от всяка важна сцена, подсказва, че тя не е изцяло безпристрастна, както би могло да се очаква — напротив, тя очевидно споделя и гнева, и надеждите, и опасенията на своите „земни“ персонажи. Дали Дорис Лесинг ще се присъедини към блестящата школа на английските писатели-фантасти, дали опитът ѝ в тази насока ще обогати собственото ѝ творчество, дали и тя ще даде своя принос за развитието на новите направления в съвременната англйиска проза (научнофантастична; космическа и футурологическа проза), са въпроси, на които все още е твърде рано и твърде трудно да се отговори. Но очевидно, както отбелязва и самата тя в предговора към книгата си, този вид проза играе и ще продължава да играе все по-важна роля, което впрочем се доказва и от множеството научнофантастични романи, издадени в Англия през 1979 г.

Научнофантастичният роман, както и доближаващите се до него роман-утопия и роман-антиутопия имат дълга история и стабилни традиции в Англия. Но независимо от корените и генезиса на явленията, които трябва да търсим още в творчеството на Т. Мор, Джон Лили, Суифт, Дефо, готическите романисти (преди всичко у Мери Шели) и викторианските фантасти (Бълуър-Литън, Р. Л. Стивънсън и др.), съвременният английски научнофантастичен роман (както и доближаващите се до него жанрове) води началото си от Хърбърт Уелс и обикновено именно неговите постижения служат като критерии при оценяването на новите произведения от този вид. И все пак нито новаторството на писателите-фантасти, нито художествените им постижения могат да бъдат изолирани от общия процес на развитие на английския роман. Така например и фантастиката, и утопиите, и антиутопиите следват някои от главните тенденции, характерни за съвременния английски роман въобще и особено тенденцията да се изпол-

зуват като модели класически образци от миналото. Това е малко в дисонанс с несъмнено новаторския дух на този вид проза, то фактът, че наистина е така, се доказва от най-новите романи на Дж. Балард, Т. Уейкфийлд, Дж. Джилът, П. Редгроув, Дж. Фейн, Е. Ейъртън и З. Фейрбенкс, в които понякога са съчетани влиянията дори на две или три традиции, както и от някои други произведения със сравнително по-скромни качества. Но независимо от моделите, които те следват или копират независимо от степента и конкретните форми на фантастиката в тях повечето от тези романи поставят от различна гледна точка, но с еднаква загриженост въпроса за бъдещето на Англия. Едни от тях само поставят този въпрос, други се мъчат да дадат или загатнат косвено някакъв отговор, но най-голямата част от тях дават отговори, типични за буржоазните „утопии", „антиутопии" или „дистопии" — песимистични прогнози или хипотези. Типичен в това отношение е романът „*Облаги*" на Зои Феърбенкс. В него въз основа на явления, характерни за настоящето и тяхното логично проектиране, се дава една картина, напомняща удивително за „1984" на Джордж Оруел. Тук, разбира се, социалният диапазон е значително стеснен и се третира само един аспект от действителността — дейността на една лондонска група за еманципацията на жените. Напълно в духа на утопиите и антиутопиите всичко се пренася в бъдещето, за да бъдат показани попълзновенията на различни правителствени и бюрократични институции, които се мъчат да наложат отново своя контрол над „територията", извоювана след дългогодишни борби от войнствения феминизъм. За съжаление интересната тематика и проблематика не е получила адекватно художествено отражение. И бедата не е само в това, че художественото решение, предложено от авторката, няма нищо оригинално (тя просто копира Уелс и Оруел), а главно в неоправданото откъсване на проблемате от техния конкретен социално-исторически контекст и произволното им тълкуване от малко пообъркани еклектични позиции.

Подобен е и романът „*Любовната обсада*" на Том Уейкфийлд. Тук в хумористично-сатиричен план, напомнящ за прозата на Ивлин Уо и Греъм Грийн, се третира отново един аспект от бъдещето на Англия, който не само е смешен, но и доста зловещ. Англия се управлява от „правителството на националното единство", което в същност си е чиста фашистка хунта. Наред с останалите нововъведения, типични за този вид управници, е и пълната забрана над някои видове развлечения, както и унищожаването на болните и недъгавите. Главното в романа са действията, разговорите и размислите на група учители, които се обявяват против правителствената политика и се укрепяват заедно с недъгавите си ученици в една лондонска къща, откъдето оказват яростен отпор на властите. По този начин шепата наивни и малко смешни хуманисти при целия комизъм на своето положение се превръщат в символ на истинската човечност и нейната незавидна роля в света на бруталността и насилието, създаден от буржоазното общество. Към тази категория може да бъде причислен и „*Революционен остров*" на Джулиън Фейн — един сериозен роман, в който се третира значителен кръг от проблеми, по-скоро актуални, отколкото футурологически. Основната сюжетна линия е свързана с перипетиите на главния герой от попадането му в затвора до завръщането му в семейството и той би могъл да бъде характеризиран като истински приключенски роман, ако не беше детайлното и майсторско описание на социално-историческия или по-скоро социално-политическия фон. Отново, използувайки настоящото положение в Англия, авторът разкрива как кризата и безпомощността на правителството постепенно води до пълен упадък, в резултата на който рухва парламентарната система, Англия е изгонена от Международния валутен фонд, Общият пазар ѝ отнема шотландския нефт; войната в Ирландия улеснява чуждестранно нахлуване от север; властта е поета от диктатор, превърнал страната в пустиня, напоена със сълзи и осеяна с концентрацион-

ни лагери. Може би неслучайно мрачните прогнози за бъдещето на Англия приемат доста ясно определени социални измерения — диктатури от фашистки тип — едно крайно средство, към което буржоазията прибягва, щом изчерпи всички останали средства. Но наред с това прави впечатление, че дори и най-честните художници са в една или друга степен под силното влияние на буржоазната пропаганда и в същност техен прицел е т.нар. „тоталитарна държава", при което се правят опити за поставяне на знак за равенство между „фашистката диктатура" и „диктатурата на пролетариата". Естествено не става дума за чисто пропагандни антикомунистически пасквили, които не е необходимо да разглеждаме тук, а за произведения, в които за съжаление доказателствата за художесвено майсторство на авторите нерядко са съчетани с идеологически заблуждения или предубеждения, в търсенето на „трети изход", но които рано или късно трябва да определят своите позиции поради рязко засиления процес на полязирация на художествената интелигенция. А това съвсем не е лесно в една почти истерична атмосфера на антикомунистическа и антисъветска кампания, в обстановката на косвен, но доста силен натиск върху художниците. И все пак самият факт, че след един сравнително дълъг период на „дезинтеграция на социалния роман" през 60-те и 70-те години на нашия век в Англия се забелязват признаци на „политизация на романа", вече подсказва, че може да се очаква настъпването на нов етап в развитието на английската литература и по-специално на романа — етап, който вероятно не бива да разглеждаме изолирано от задълбочаващата се обща криза.

Разбира се, наред с политическите утопии и антиутопии и през миналата година в Англия са били издадени множество чисто научнофантастични романи, които също заслужават сериозно внимание. На първо място трябва да се отбележи „*Неограничената компания за мечти*" на Дж. Балард — един от най-видните представители на английската научна фантастика наред с Артър Кларк, Джон Уиндъм, Фред Хойл и Б. Олдис. Без да притежава философската дълбочина на „*Шикаста*" или амбициозната претенциозност на „романите-пророчества", тази книга се отличава преди всичко със силата на въображението и завидното умение на автора да разкаже една история, в която алегорията не пречи за осъществяването на доста конкретните му намерения. Един младеж едва успява да се спаси от своя летателен апарат, обхванат от пламъци и рухнал в Темза. Малко след спасяването му сънливото лондонско предградие, в което попада, се преобразява коренно — по улиците, площадите и алеите избуява пищна тропическа растителност, появяват се различни екзотични животни, а жителите на предградието, подтиквани от младежа, се отърсват от апатията си и се отдават на буйни оргии, чиято кулминация не е трудно да се предвиди. Но този „апокалиптичен фон" не е самоцел, а средство за постигане на определени художествени цели, които са гаранциите за истинската стойност на романа. Към тази категория спада и „*Ден осми*" на Елизабет Ейъртън — друга алегория, в която се поставят много интересни въпроси за миналото, настоящето и бъдещето на човека. Забавният разказ за това, как един африкански резерват за животни се превръща в място на ускорен еволюционен процес, не е лишен от зловещи нотки, но значението му се определя не толкова от сензационното или от елементите на „проза на ужасите" в него, а от това, че той постепенно се превръща в „роман-дискусия" — един сравнително рядък жанр в съвременната английска литература. Ейъртън благоразумно се въздържа да дава преки отговори на главните въпроси, които поставя, а именно: как е възникнала и се е развила човешката цивилизация? Какво ще стане, ако в хода на своята еволюция и други живи същества започнат да се държат като хората? и т.н. Но за сметка на това тя умее да поставя ясно, остро и интересно подобни въпроси като истински учен и мислител въпреки известни слабости в изграждането на характерите и предаването на диалога.

Формално към този вид проза би трябвало да отнесем и романите „*Мечтата на великия хипнотизатор*“ на Питър Редгроув и „*Главният случай*“ на Джеки Гилът, но те са по-скоро „метафизически“, отколкото „научнофантастични“ романи. Сам хипнотизатор и поет, П. Редгроув е създал един наистина интересен роман, в който науката и фантастиката са обединени малко метафизически, за да разколебаят увереността на читателя както в „чистия разум“, така и в „здравия разум“. Главният герой-хипнотизатор успява да накара един слепец да прогледне с помощта на изобретения от него апарат „осцилоскоп“и въодушевен от възможностите на своето изобретение, замисля още по-амбициозен експеримент — как да бъде възкресен от дъщеря си с помощта на апарата. Но и при двата експеримента изходът е фатален — слепецът умира под колелата на едно такси, защото „проглеждането“ му е само въображаемо („осцилоскопът“ възпроизвежда поток от образи и звуци, съхранени в подсъзнанието, но само в съзнанието на слепеца), а „хипнотизаторът“ си е правил сметката, без да вземе пред вид силата на един друг „медиум“ и омразата на дъщеря си, която не иска да го възкреси. От своя страна „*Главният случай*“ на Гилът е един конгломерат от комични характери и ситуации, както и различни метафизически, митологически и археологически мотиви, теми, символи и проблеми, които постепенно пренасят разказа от сферата на реалното в сферата на фантастичното, за да поставят на преден план един наистина интересен проблем — дали в ерата на изчерпване на материалната енергия не трябва да потърсим източници на нематериална енергия — но всички интересни импликации на проблема са просто „удавени“ в метафизическите възгледи, идеи и въпроси, с които изобилствува романът.

И все пак независимо от засиления интерес към научната фантастика и от големия брой на издадените произведения от този вид и през миналата година основната тенденция в английския роман си остава, както и досега, стремежът към реалистичното изображение. Разбира се, не трябва да се забравя, че въпросът за реализма в съвременната английска литература е много сложен и спорен главно поради наличието на различни разновидности на реалистичния метод, както и на известен плуралистичен подход към самия реализъм. Така например наред с все още сравнително слабо застъпения метод на социалистическия реализъм и на широко разпространения критически реализъм (който самите англичани са склонни да наричат „класически реализъм“ или „социален реализъм“) Ивашева отбелязва, че има сериозни основания да се говори и за т.нар. „реализъм на голямата тема“ и „реализъм на малката тема“ (или „камерен реализъм“) като специфични проявления на критическия реализъм. Очевидно тези и някои други подобни термини са възникнали в резултат от стремежа на критиците да се определят най-точно своеобразието и движението на реализма в съвременната английска литература, където той се явява в много разновидности и нерядко е свързан с някои преходни явления. Така например освен тенденцията към постепенно сближаване на позициите на критическия и социалистическия реализъм, появила се още преди войната, вече се забелязва и очертаването на една междинна зона — между реализъм и авангардизъм, която се запълва от все повече автори, особено от по-младите поколения. Може би това е една от причините все по-често да се твърди, че реализмът не трябва да се разглежда като антитеза на „експеримента“ (теза, защищавана от Р. Хеймън, М. Брадбъри, П. Ейбълмън), а да се наблегне на различията между т.нар. „съвременен“ и „традиционен повествователен роман“. Всичко това значително затруднява изследванията върху реализма в следвоенния английски роман, още повече, че без да се декларира шумно, тихомълком се приема тезата за „реализъм без брегове“ под маската на т.нар. „плурализъм на реализма“ — една теория, която особено допада на англо-американските специалисти по литература. Това личи и от самата худо-

жествена практика на писателите, които, дори когато твърдят, че са „реалисти“, нерядко се оказват доста сложни случаи. Ето защо необходимо е да се отчитат всички особености на реалистичния метод в съвременния етап от развитието на английската литература и особено на английския роман, за да се получи по-пълна и точна представа за сложната и противоречива картина, характеризираща следвоенната английска проза.

Наред с произведенията на големите майстори, разгледани по-горе, сериозно внимание заслужават и редица други — на повече или по-малко известни автори, — които стоят на реалистични позиции. Особено място сред тях заслужава новият роман на Пиърс Пол Рийд „*Женен човек*“, чиято тематика и проблематика се подсказва още в самото заглавие. Жененият от заглавието и централната фигура в романа е адвокатът Стрикланд — един привързан към семейството си човек, който не е нито герой, нито антигерой, а просто честен, но типичен представител на средната буржоазия. Политическите му възгледи и убеждения са доста ограничени и объркани, а участието му в политиката е по-скоро резултат на лични амбиции, отколкото на дълбоки убеждения или на държавнически способности. Може да се каже, че както в идеологическо, така и в художествено отношение романът е малко неравен. Така например впечатляващата, почти балзаковска изчерпателност на описаните в началото сцени от семейният живот на Стрикланд постепенно отстъпват място на малко схематични и несвързани помежду си епизоди от биографията му, които безспорно помагат за по-пълната му обрисовка като характер, но имат малко отношение към основния проблем — кризата в брачния му живот. Рийд очевидно умишлено ограничава диапазона на изобразения материал, фокусирайки вниманието си изключително върху семейния живот на Стрикланд и взаимоотношенията му с хората около него — роднини, приятели, колеги, клиенти и т.н. Общественият живот служи по-скоро като „рамка“, отколкото като „фон“, но това само спомага да се разкрият ограничеността, объркаността и противоречивостта на главния персонаж, а чрез него и на класата, която той представлява. Ето защо силата на романа е в косвено разкриване на буржоазната действителност и по-точно на един важен неин аспект чрез показването на загниването, кризата и постепенното разпадане на едно привидно „щастливо семейство“. Пълната безизходица на Стрикланд, който открива, че сивотата на отдавна загубилия смисъла си брачен живот малко се отличава от пошлостта на малобройните му любовни връзки, подсказва трудностите и пречките не само за запазване на буржоазното семейство, но и за осъществяването на истинско и пълноценно човешко общуване в рамките на разяденото от егоизъм, жестокост, насилие, самота и отчужденост буржоазно общество. Може би романът щеше да спечели повече, ако не бяха някои подчертано католически възгледи на автора и малко мелодраматичните сензационни развръзки на заплетените положения, които така или иначе си остават само механични похвати и не са продиктувани от логиката на изобразявания художествен материал.

И въпреки подобни възражения може определено да се каже, че П. Рийдън израства като художник от роман в роман, което трудно може да се каже за Алън Силитоу — един далеч по-известен писател. Героят на последния му роман „*Разказвачът*“ — Ърнест Конгрийв — проявява дарбата си на разказвач още в училище и след това прави кариера от това — отначало в родния си град, където разказва своите измислени историйки по кръчми и събрания, а след това на един трансатлантически кораб, където трябва да забавлява пасажерите с тях. Но тази привидна, фабулна простота е само средство за въвеждането на някои доста интересни, спорни и противоречиви проблеми, свързани както с човешкото битие изобщо, така и с важни аспекти на „мъките на художника“. Конгрийв е обхванат от същата маниакална страст към словото, която откриваме и в романа „*Рожба на словото*“ на Айрис Мърдок. Но зад увлечението му да измисля и разказва

невероятни истории, както и зад различните комични ескапади в същност се крие нещо, което дълбоко в основата си е характерно за цялото творчество на Силитоу. И докато в първите му произведения, където свежестта и оригиналността на авторското виждане, както и значимостта на разглежданите проблеми не позволяваха това да се види съвсем ясно, в последните му произведения (които отстъпват в значителна степен в художествено отношение на по-предишните) то се проявява толкова очевидно, че не е трудно при внимателен анализ да открием корените му още в ранните му творби. В повечето си произведения Силитоу рисува бунтари. Най-типичен пример в това отношение е Смит от „*Самотният бегач на дълги разстояния*“. Но бунтарството в неговото творчество е само една от главните черти на характерите му, която в първите му произведения засенчва останалите, но в по-късните постепенно отстъпва място на една друга черта, която винаги е съществувала, но едва напоследък се появява така категорично — бягството в света на фантазията. И именно това съчетание на остро социално чувство със стремежа да се избяга от суровата социална действителност в света на фантазията е главната особеност на творчеството му. Но ако в по-ранните му произведения тези два елемента са до известна степен балансирани, макар и с лек превес на социалния протест, в по-късните му произведения, където според малко тъжната констатация на Ивашева Силитоу не предлага нищо ново, превес има бягството в света на фантазията. При това показателно е, че авторът се е насочил към една художествена формула, която неизменно носи „комерчески успех“ и евтина популярност — една формула, характерна преди всичко за т. нар. „масова литература“ и по-специално за „тривиалния роман“ — осъвременен „пикареск“. Разбира се, Силитоу е автор, от когото могат да се очакват доста изненади, но ако трябва да съдим за пътя му като писател след „*Старт в живота*“, би трябвало да определим произведенията му като „вариации на пикареска“, които показват, че той до известна степен може би се е изчерпал като автор или пък изживява някаква — вероятно временна — криза. Такава констатация се налага както от сравнението между ранните му и по-късните му произведения, така и от почти неизбежната аналогия с един друг — на времето също така многообещаващ автор — Кингсли Еймис, чийто блискав дебют като един от „сърдитите млади хора“ с „*Щастливецът Джим*“ твърде скоро бе последван от почти метеоритното угасване в блатото на буржоазния конформизъм след романа му „*Тук ми харесва*“.

Очевидно, като се изключат произведенията на най-видните съвременни английски романисти, както и тези на някои дебютанти, повечето от останалите романи, публикувани в Англия през миналата година, могат да бъдат разгледани в контекста на най-общите тенденции в развитието на следвоенната английска проза. Но преди това трябва да се посочат поне две изключения: романът „*Недалеч от брега*“ на П. Фитцджерълд, получил наградата „*Букърс*“ за 1979 г. и романът „*Измет*“ на Рой Минтън. „*Недалеч от брега*“ е много интересна книга за живота на обитателите на изоставени баржи, гемии и лодки край бреговете на Темза. Макар че в центъра на внимание е животът на Нена и двете ѝ деца, в същност романът представлява една внушителна социална панорама, включваща цяла галерия от най-различни характери. Обитателите на баржите водят някакъв призрачен живот подобно на своеобразно племе от наколни жилища, което се отличава коренно от градските жители, макар че разстоянието, което ги дели, е много малко. Това личи както от начина им на живот и специфичните проблеми, които ги вълнуват, така и от свежото им, оригинално и дори необичайно виждане на нещата. Но въпреки цялото разнообразие на характерите и техните съдби, въпреки несъмнената чисто човешка насоченост на разказа истинският герой на романа си остава Темза, показана във всичките ѝ аспекти. При това в поетичното описание на реката няма нищо фалшиво или изкуствено при-

повдигнато, защото авторката въвежда много умело и често елементи на преднамерено „приземяване“ чрез баналии или прозаични детайли. И сякаш, за да докаже, че истинската ѝ сила като писател се проявява при изобразяването на Темза и на живота край нея и че главният ѝ обект на изображение е именно животът далеч от брега, Пенелопи Фитцджеръалд е най-неубедителна, когато се опитва да опише в духа на социалната документалистика един квартал в Челси. Това е не само в дисонанс с великолепното пресъздаване на сцените край реката, но и признак на безсилие да се проникне в по-големите и по-значимите страни на буржоазния начин на живот.

Романът „*Измет*“ на Рой Минтън е може би най-голямата литературна сензация в Англия през 1979 г. Вярно е, че сензацията идва от предисторията на романа, но това съвсем не намалява значението му. Първоначално това е пиеса, предназначена за телевизията, но излъчването ѝ по Би-Би-Си е забранено по цензурни съображения. Този скандален прецедент в една страна, която традиционно се гордее със „свободата на словото и печата“ и в която цензурата е официално отменена, предизвиква бурна реакция, а след като случаят е раздухан и допълнително с чисто рекламна цел, пиесата е превърната във филм, прожектиран с голям успех по екраните. Междувременно Рой Минтън се възползува от шума около забраната на пиесата и популярността на филма и написва своя роман. „*Измет*“ е острополемичен разказ за „узаконеното“ или „конституционното“ насилие в Англия и дава една потресаеща картина на скритата жестокост в съвременното буржоазно общество. Сюжетът е свързан с живота в т.нар. „изправителни домове за малолетни престъпници“ — една голяма тема, към която прогресивните западни художници често се обръщат. Подражавайки на установените порядки в самото буржоазно общество, момчетата, които за благоприличие наричат „обучаващи се“, създават своя собствена йерархия на насилието, пред която корумпираните надзиратели (повечето от тях показани като дребнави садисти) си затварят очите, след като получат полагаемото им се, чийто размер те сами определят. Конфликтът между „обучаващите се“ и техните „настойници“ (претендиращи за ролята на „защитници на обществото“) няма нищо общо с не по-малко враждебните, но поне привидно „спортсменски“ сблъсъци, които обикновено се описват в други подобни произведения на подобна тематика. Тук нещата са показани в истинската им брутална същност и дори гротескните елементи (управителят на „дома“ е религиозен маниак, обзавел къщата си като затворническа килия) не смекчават трагично безизходния конфликт между „защитниците на обществото“, представени като истински убийци в униформи, и техните напълно безпомощни „питомци“, подложени на двойно издевателство — от „узаконеното“ насилие на „настойниците“ и от зверската „йерархия на насилието“, създадена от собствените им „другари по съдба“. Привидно „*Измет*“ прилича на „*Самотният бегач на дълги разстояния*“, но се отличава от него както със строго документалната си основа, така и с неотклонно следваната цел да не се спестява или смекчава нищо от истината за изобразяваната кошмарна действителност в името на компромисна „художествена правда“. Разбира се, все още е рано да се съди за истинската стойност на „*Измет*“, тъй като сензационният шум около него пречи да се преценят обективно неговите художествени слабости и достойнства. Но няма съмнение, че той е показателно явление в съвременната английска литература, още повече, че идва след също така сензационните разкрития на няколко телевизионни документални филма под общото заглавие „*Джони, върни се у дома*“, посветени на сходни проблеми от живота на младежта. Очевидно доста сдържаните рецензии за романа и изказаните опасения за неговия обществен резонанс не са просто израз на лични мнения и подсказват, че когато интересите на управляващите (в случая на полицейските ин-

ституции) са сериозно засегнати, „свободата на словото и печата“ се превръща в доста разтегливо понятие.

Прави впечатление, че докато много от романите на вече утвърдени писатели, излезли през миналата година, са посветени изцяло или частично на младежка тематика и проблематика, то романите на дебютантите (повечето от тях млади хора) въобще не я засягат, а само малцина от авторите на втори книги се насочват към нея. Разбира се, дебютантите в романа невинаги са показателни, но винаги са интересни като явления. Това доказва и 1979 г., когато броят на излезлите втори романи надвишава значително броя на дебютите — едно явление, чието обяснение може би трябва да се търси преди всичко в стремежа на издателите да избягнат финансовите рискове, които винаги са доста големи при публикуването на първи творби. Така или иначе само четири дебюта са привлекли по-сериозно вниманието на критиците и рецензентите: „*Земната птица*“ на Колин Дън; „*Във вина и в слава*“ на ирландеца Дейвид Хенли; „*Моят чичо Осуалд*“ на Роналд Дал и „*Райска награда*“ на Оливър Притчит. Действието на „*Земната птица*“ се развива в малко рибарско селище и този факт вече сам по себе си е показателен, защото в нашия урбанистичен век подобен обект на изображение почти винаги привлича внимание. Главното достойнство на автора е, че е успял да предаде вярно и убедително живота и проблемите на хората от едно малко затворено общество, което е пред изчезване. Острият сблъсък между традиционното и новото е предаден чрез взаимоотношенията на Пол Фиски, възпитаник на колеж и човек с поглед в бъдещето, и неговите полуграмотни чичовци-рибари, които не познават нищо друго освен морето и своя тежък занаят. Носител на по-агресивни аспекти на новото е Алек Хюитсън — енергичен и преуспяващ собственик-риболовец, в чиито ръце се намира почти цялото село. На фона на закостенелите норми на социално и морално поведение връзката на женения Пол с „еманципираната“ неомъжена дъщеря на Алек е истински „камък в блатото“. За съжаление авторът е предпочел по-ефектната мелодраматична развръзка пред по-малко ефектното, но по-логичното и убедително решаване на проблемите или просто оставянето им нерешени на този етап. Романът на Дън независимо от неизбежните слабости на всяка първа творба е показателен пример за приемствеността в реалистичните тенденции и въпреки че засега той следва доста буквално определени „модели“ и дори е причислен към „школата на Мелвин Браг и Дейвид Стори“ от критиците, очевидно още с първия си роман той доказва, че търси свой собствен път в литературата.

Специално внимание заслужава и първият роман на Дейвид Хенли „*Във вина и в слава*“ — една колкото правдива и убедителна, толкова интересна и увлекателна книга за съвременна Ирландия. Може би е по-правилно този роман да бъде разгледан в контекста на съвременната ирландска литература, тъй като е написан от бивш директор на рекламата в ирландския Съвет по туризма, но фактът, че е написан на английски език и е издаден в Англия, както и своеобразието на самия роман дава известни основания поне за отбелязването на безспорните достойнства на автора, представил една истинска панорама на днешна Ирландия и подложил на присмех фалшивите представи за тази страна както на англичаните, така и на американците и американо-ирландците. „*Моят чичо Осуалд*“ е роман, в който по-похвално е онова, което авторът подсказва, че би могъл да направи, отколкото онова, което е успял да постигне. Силата на автора очевидно е в комедията и онова, което не е успял да направи в първата си книга — т.е. да намери значителна тема, съответстваща на способностите му като хуморист, вероятно ще открием в следващите му книги. „*Райска награда*“ е далеч по-сполучлив дебют, и то с комичен роман, но към края комичните и фарсовите елементи отстъпват място на „черен хумор“, който заварва читателя малко неподготвен.

От останалите романи, издадени миналата година, ще отделим само някои, които са свързани с реалистичните традиции, и ще се спрем бегло на други, които илюстрират някои по-общи тенденции в развитието на съвременния английски роман. В контекста на общата тенденция към реалистично изображение в английската проза особено място заема т.нар. „документална литература“. В същност, като се вземе пред вид казаното по-горе за някои произведения, които също спадат към тази категория, би трябвало да се направи едно по-ясно разграничение между „документална“, „полу-документална“ и „псевдодокументална“ проза, защото различията между тях са доста големи, а самите те може би трябва да бъдат разграничени на свой ред и от т.нар. „документално-историческа“ проза. Най-нагледно доказателство за същността, слабостите и достойнствата на документално-историческия роман в Англия през миналата година са новите книги на Джеймс Тъкър, Джулиън Тиндъл и Мери Рено. За българския читател от тях най-голям интерес представлява романът на Д. Тъкър „*Избухване на метеж*“, който описва Берлин от 1933 г., непосредствено преди пожара в Райхстага. За съжаление романът разочарова, и то не толкова с политическите позиции на автора, колкото с факта, че един такъв напрегнат исторически момент и свързаните с него политически събития са пресъздадени повърхностно и несериозно, в духа на сензационните „трилъри“, като ударението пада главно върху шпионските аспекти. Същата слабост—стремежът да се угоди на вкусовете на т.нар. „масов читател“ за сметка на документалните или художествените качества на разказа—се забелязва и в романа „*Натрапникът*“ на Д. Тиндъл. Документалната основа на романа (съдбата на едно френско село, чийто модел е очевидно Орадур-сюр-глан), както и сериозната тематика и проблематика сами по себе си налагат подход и трактовка, които за жалост не откриваме в романа. Кулминацията на романа е разрушаването на селото от фашистите, а това е и критичният момент в живота на главната героиня — една разведена англичанка, която заедно със своя син се оказва случайно в селото. До този момент тя е нещо като натрапник, който се мъчи да се нагоди към чуждата и дори малко враждебно настроена към нея селска среда. Но и в този случай интересната тематика и проблематика, както и кулминацията служат преди всичко като средства за въвеждане на апокалиптичния финал. В романа на Мери Рено „*Певецът на похвали*“ документалното отстъпва място на чисто историческото. Тук чрез очите и устата на стария певец Симонид е обрисувана Гърция от VI в. Аналогията с историческите романи на Робърт Грейвз е толкова очевидна, колкото и разликата в художественото майсторство на двамата писатели. Формално към тази категория следва да бъдат причислени и романите на К. Тайнън „*Агата*“, в който се описва интересен епизод от живота на Агата Кристи и на К. Олдрит „*Елгар на път за Ханли*“, посветен на важен епизод от живота на известния английски композитор Елгар, но те са по-скоро документално-биографични романи.

Сравнително голям е броят на романите, в които преобладават реалистичните елементи, но идейно-естетическите позиции на авторите се характеризират с компромис между склонността им към реалистично изображение и изкушението да бъдат сред авангардистите. Разбира се, най-често това е за сметка на художествените качества на произведенията им, вариращи от убедителни реалистични постижения до кокетиране с реализма. Така например, без да блести с особени качества или с изключителни достойнства, романът на И. Колгейт „*Новини от града на слънцето*“ доказва предимствата на реалистичното изображение, създавайки нещо като миниатюрна картина на живота на английското общество през периода 1931—1970 г. Въпреки че в романа се описва една земеделска задруга, селската община не е затворено общество, а, напротив — тя е свързана пълнокръвно с обкръжаващия я свят и чрез въвеждането на редица го-

леми актуални събития или отгласи от тях авторката успява да създаде впечатление и за известна панорамност на картината. Същевременно това нерядко води до известна аморфност на романа.

Значително по-голям е броят на романите, в които се наблюдава обратната тенденция — насочване към света на индивида, към проблемите на самотата и отчуждението на личността в буржоазното общество. И въпреки че изобразяването на конкретните измерения на тези явления в много случаи е реалистично и убедително, самата тематика и проблематика нерядко води до изместване на фокуса и потъване в света на подсъзнателното и патологичното, допълнително усложнени от експериментален авангардизъм. Така например, като пренебрегва значението на съзнателните мотиви, както и убедителните действия и резултати в живота на своята героиня, в своя роман „*Праксис*“ Фей Уелдън рисува една доста мрачна картина за живота, която съвсем не произтича от логиката на изобразявания материал. При това разбирането и възприемането на романа допълнително се затруднява от ненужно усложнената двойна повествователна перспектива. „*Сънуване на мъртъвци*“ от Р. Белбен също е посветена на самотата и отчуждението и по-точно на страха на една стара мома от тях. Тук различните страни на самотата и страха от нея са описани изчерпателно и убедително, като диапазонът варира между меланхолично-поетичното и грубо-натуралистичното. Романът е написан доста своеобразно — като серия от монолози на главната героиня, които, от една страна, помагат за по-убедителното разкриване на нейния вътрешен мир, но, от друга страна, значително стесняват рамките на изобразявания материал и възможностите за неговото осмисляне, давайки превес на патологичното в характера на героинята. В „*Зимни гълъби*“ на Дейвид Кук се прави успешен опит да се изобрази животът на „лондонското дъно“ през очите на психически непълноценни личности. Макар че като похват изборът на такива персонажи е напълно оправдан, буди възражение фактът, че тяхното въвеждане се използува главно за да може авторът да прокара своята теза за „нормалността на ненормалното и за ненормалността на нормалното“.

Само една крачка дели подобни романи, в които все още преобладава реалистичното изображение, от авангардните романи, в които независимо от някои реалистични елементи крайният резултат е нещо съвсем различно. Като пример може да бъде посочен последният роман на Бърнис Рубенс „*Пролетна соната*“, чийто „главен герой“ е нероденото бебе Бъстър. Неговият живот в утробата на майка му и отношението му към света, в който се готви да се появи, са предадени доста своеобразно. Преобладава комичният маниер на изображение, в който сюрреалистичното се преплита с клиничното, но контрастът между псевдомедицинското изложение и преобладаващия лиричен свят на музиката и любовта напомня за относителността на нещата, придавайки достатъчна убедителност и на кошмарното (тригодишният престой на Бъстър в утробата), и на гротесknото (възприетата семейна терапия). И все пак независимо от използуването на реалистични елементи в изображението и убедителността на отделни сцени и епизоди романът стои доста далече от реализма. От друга страна, ако се абстрахираме от авангардно-експерименталния характер на романа и вземем пред вид само тематиката и проблематиката му — семейството и семейния живот,— „*Пролетна соната*“ е много показателен за голям брой други романи.

Проблемите на брака и брачния живот — любов и омраза; вярност и изневяра; щастливи и критични моменти; криза в семейството или разпадането му и т.н. — винаги са заемали централно място в английския роман и това се отнася с пълна сила и за романите, издадени миналата година. Показателен в това отношение е романът на Пиърс Пол Рийд „*Женен човек*“, който може би най-пълно и изчерпателно пресъздава подобен вид проблеми, но това се отнася и за редица други романи, които в една или друга степен третират един или друг аспект на

брака, брачния живот и брачните проблеми. Интересно е, че повечето от тях (вкл. и „*Женен човек*“) са се насочили главно към кризите или кризисните моменти в семейния живот. Разбира се, начинът на изобразяване и решенията, предлагани от авторите, са различни, но всички те отразяват обективно съвременното състояние на буржоазното семейство в Англия. Сред тези романи се открояват „*Пухеното легло*“ на Дайна Мели, „*Съпруга*“ на Джуди Блюми, „*Познати страсти*“ на Найна Боудън, „*Камерна музика*“ на Дорис Гръмбак, „*Пресичат деца*“ на Верити Баргейт, „*Краят на есента*“ на Айън Кр. Смит, „*Близо до дома*” на Дебора Могач, „*Фотографът*“ на Джон Гейл и др. Между този вид романи и романите, посветени на проблемите на самотните, изоставените или просто емансипирани жени, има пряка връзка, както личи от „*Снежният човек*“ на Валери Кършоу, „*Чудесната третина*“ на Синтия П. Сийтън, „*Мис Хърбърт*“ на Кристина Стед, „*Писма до сестра Бенедикта*“ от Ройз Тримейн и т.н. Сходни с тях са и романите, посветени на живота на дадено поколение, на взаимоотношенията между различните поколения и т.н. Към тази категория трябва да бъдат причислени „*Авеню Флорънс*“ на Елизабет Норт, посветен на живота и проблемите на група йоркширски поети на средна възраст; „*Съкровищата на времето*“ от Пенелопи Лайвли, третиращ кризата в живота на Кейт Пракстън след разкритията за миналото на баща ѝ; „*Вдовици и вдовци*“ на Барбара Люкас, посветен на живота на възрастни хора; „*Музика и мълчание*“ на Ан Редмън; „*Майко, можеш ли да ме чуеш*?“ на Маргарет Атууд, третиращ проблема за „пропастта между поколенията“ чрез взаимоотношенията между една майка и подрастващата ѝ дъщеря и между майката и нейните родители; „*Старата шега*“ на Дженифер Джонстън, показващ процеса на болезнено навлизане на подрастващите в света на възрастните, и „*Оцелели след Вавилон*“ на Марк Елис, посветен на един много интересен проблем — конфликта между най-младото и средното поколение.

Повечето от останалите романи би могло да бъдат разгледани като представители за дадени жанрове или категории, без претенции за аксиологичното им или жанрово градиране и класифициране. Така например независимо от всички уговорки „*В странна земя*“ на Станли Мидълтън е доказателство за виталността на реалистичния социален роман, фокусиран върху всекидневното и обичайното в съвременния английски начин на живот. Лиричният роман е представен чрез „*Ваканцията*“ на Стийви Смит и „*Диви нощи*“ на Ева Тенънт. Хумористично-сатиричният роман, в който през последните години се забелязва определена тенденция към възраждане на традициите, установени от Ивлин Уо, е представен значително по-широко от „*Трансатлантически блус*“ на Уилфрид Шийд, „*Метрото за Ню Йорк*“ на Филип Кялоу, „*Любезна светлина*“ на А. Н. Уилсън, „*Малиновият райх*“ на Волф Манкович, „*Комедия на отмъстителя*“ на Дъруент Мей, „*Искам да се оплача*“ на Ани Белами, „*Алтернативата на Уилт*“ от Том Шарп и т.н. Най-добра илюстрация на тривиалния роман са „*Любов в мрака*“ на Барбара Картланд, „*Всички момичета заедно*“ на Пола Нойс и „*Чер-куване*“ на Керъл Снейп. Вероятно тук би трябвало да се спомене и криминално-детективската проза, която количествено надвишава доста останалите видове, докато в качествено отношение далеч не може да съперничи на най-добрите образци от миналото, както личи от „*Четиристотинте*“ на Ст. Шепърд, „*Спенс на синия базар*“ от Майкъл Алан, „*Тестът*“ от Сара Джордж, „*Говори ми за Англия*“ на Пол Ферис, „*Дървото на златното руно*“ на Джонатан Кяш, „*Дъгата*“ на Елис Питърз, „*Трик № 13*“ на Т. Рийс и Дж. Флинт, „*Посмъртни записки*“ на Р. Бърнард, „*Утрешната тишина*“ на Н. Голър, „*Накарай смъртта да ме обича*“ от Рут Рендъл и т.н. Единственото изключение е може би романът на Фред Хойл и Дж. Хойл, но тук потенциалните възможности на авторите са

предварително обречени от спекулациите с евтиния шпионски сюжет, в който доста ясно прозира антикомунистическата и антисъветската насоченост.

Въпреки че почти е невъзможно да се правят сериозни и задълбочени изводи за състоянието на съвременния английски роман или за главните тенденции в развитието му през 1979 г., ако се съди само по този бегъл поглед върху някои от издадените романи, отделни обобщения се налагат от само себе си. Така например независимо от голямото жанрово разнообразие, както личи от обзора, направен по-горе, не може да се отрече, че и през 1979 г. продължаваше да се чувствува значително обединяване на тематиката и проблематиката на английския роман. Наред с това отново трябва да се отбележи, че и през миналата година основната тенденция в него е стремежът към реалистичното изображение. Нещо повече, каквито и уговорки да се правят за същността на реализма в съвременния роман, безспорен факт е, че се забелязва голямо разнообразие както в реалистичния подход към изобразявания материал, така и на реалистичните художествени средства и похвати. Вярно е, че все още се чувствува влиянието на отбелязаната от В. Ивашева тенденция към „дезинтеграция на социалния роман в Англия“ или към „десоциализиране на английския роман“, но наред с това през 1979 г. вече значително по-ясно се забелязва частична „политизация на романа“, която трудно може да бъде наречена тенденция, но която безспорно е определена черта на английския роман през миналата година, както личи от романите на Голдинг, Олдридж, Спарк, Лесинг и мн. др. Доказателство за това са не само редица романи с политическа насоченост, но и опитите за „прогнози“ относно бъдещето на Англия в голям брой научнофантастични романи. Впрочем за разлика от 1978 г. миналата година бележи значителен напредък в научната фантастика както в количествено, така и в качествено отношение. Наред с това именно реалистичните романи с политическа насоченост и научнофантастичните романи дават известни основания да се твърди, че в английския роман като цяло през 1979 г. се забелязва една тенденция към интелектуализация, чиито първи прояви естествено са привлекли вниманието на специалистите още преди няколко години. Пряко свързана с тази черта е и тенденцията към възраждане на хумористично-сатиричната традиция, довела до значителни промени във формите и същността на съвременния английски комичен и сатиричен роман. Продължава и една друга, вече добре проучена тенденция — създаването на цикли от романи. Вярно е, че докато преди няколко години ставаше дума предимно за епични цикли от романи — едно явление, изследвано внимателно и задълбочено от Г. В. Аникин, — през миналата година това са просто „цикли романи“ („*Любовната обсада*“ на Т. Уейкфийлд, „*Зимни гълъби*“ на Д. Кук, „*Елгар на път за Ханли*“ на К. Олдрит, „*Пухеното легло*“ на Д. Мейли и т.н.), т.е. за новоизлезли романи, които са тематично свързани с предишни произведения от същите автори, но фактът е доста показателен в много отношения.

Все още много силно са изразени и някои други тенденции, започнали да се проявяват в края на 60-те и началото на 70-те години на нашия век: засиленият интерес към литературното наследство от миналото и тенденцията за възраждането и подражаването на „класически образци“; промените в структурата (вкл. и в дължината) на романите; тенденцията към сливане на „сериозната“ и „тривиалната“ литература; увеличаването на броя на непълноценни, ненормални или глупави „герои“ в романите; тенденцията към сливане на романа с теориите и критиките за него; „дегероизацията“ в романа (стремежът да бъдат отъждествени „буржоазният герой“ и „работническият антигерой“); тенденцията към търсенето на нови средства (различни от онези, използувани от „потока на съзнанието“) за отразяването на промените, настъпили в човешката същност в наше време; тенденцията към компромис между „реализъм“ и „експеримент“ и т.н.

И БЛАГОРОДНО СЪРЦЕ, И СВЕТЛА ДУША, И ДЪЛБОК РАЗУМ . . .[1]

Христо Йорданов

— Как написахте и как продължавате да пишете Вашето най-голямо произведение „Панорама на една епоха“ („Случки из живота на Минко Минин“), обхващащо цяла серия романи, началото на които е сложено преди близо четвърт век?

— „Панорама на една епоха“ е творба, която пиша цял живот. Чрез „Иглата се счупи“ (1940), „Нови хора“ (1945), „Червена заря“ (1952), „Към прелом“ (1958) и чрез романа „Кипеж“, върху който продължавам да работя, аз осмислям съдържанието на целия дух на нашата преломна епоха, осмислям съдбата на цялото мое поколение, а и смисъла на собствения си живот. . .

Започнал съм своята „одисея“ още от края на миналия век, а новия век започвам, когато съм бил над десетгодишен. Помня почти всички крупни събития, войните преживях, по фронтовете бях, а и като се завърнахме, вече активно участвувах и в борбите на народа за нов живот и нова литература.

Всичко онова, което съм преживял, е в центъра на моите наблюдения, на моята чувствителност и на моята съвест на писател-комунист, превърнало се в образен свят в моите романи, за които говорим. Всичко преживяно се включва в тях. Няма нито един епизод, за който разказвам в „Панорамата“, който да не съм го изстрадал по един или друг начин.

Всичко е преживяно и изстрадано, без да се е превърнало в мемоари, нито в епизоди от исторически роман. Моите романи са за миналото, но не са исторически романи, защото миналото не е винаги история, а и историята не е само минало. Историята е и настояще. Има минали неща, които са много по-актуални от настоящето. Девети септември е минало, но не е история за мене, а мое настояще. То ще стане история, но е и настояще. По начало всеки ден става история, преминавайки през настоящето. Животът се живее само в настоящето, нито в миналото, нито в бъдещето. А всички дни, за които пиша, са били мое настояще, а не история. Те стават история за другите, които идват след нас. . .

— На какво най-често се осланяте в работата си: на спомена или на документите?

— И на едното, и на другото. Считам обаче, че не е важно в крайна сметка на какво ще се осланяш повече. По-важно е как материалите ще се смелят в творческата лаборатория, какъв облик ще получат и как ще се свържат с конкретните преживявания на отделната личност. С други думи, как събитието ще се носи като емоция, като мисъл от образ, който изграждаш. Дали читателят ще повярва на този твой герой или ще се подвоуми. Ако повярва — добре, но ако не повярва — загубен си като творец. Винаги съм възприемал като приятен комплимент въпросите, дали даден образ от моите романи няма за прототип това или онова лице. Питат ме конкретно не е ли този или не е ли онзи? И ако действително са открили прототипа — са щастливи. Но работата за писателя е много по-сложна: той обобщава и конкретизира *едновременно*; типизира и индивидуализира *едновременно*; създава образа на цялото общество и на отделния човек *едновременно*. . . Аз съзнателно подчертавам думата *едновременно*, защото конкретният образ трябва да носи и своята правда, и правдата на епохата, колкото и противоречива да е тя, а тъкмо това е най-мъчното в труда на писателя.

[1] Откъс от творческа анкета с писателя Гьончо Белев.

— Споделям Вашия поглед върху тези проблеми, колкото и в най-обща светлина да ги поставяте, и то не толкова като теоретик, а като писател, като практик, така да се каже.

Вие си служите с прототипове и тези действителни лица от живота Вие добре познавате, „влезли сте им под кожата“, както се казва. Какво бихте казали по този въпрос?

— Ще кажа. Аз, разбира се, имам прототипове за някои мои „действуващи лица“ или „герои“, както искате ги наречете. Имам, признавам. . . Но и те не остават същите в процеса на работата. Нещо им добавям, нещо им отнемам; карам ги да присъствуват там, където в същност те не са били, и гледам „сеир“ как те ще реагират. Така подлагам на изпитание своите герои или в същност подлагам на изпитание собственото си въображение, собствената си практика.

Няма да скрия, че зад образа на Минко Минин прикривам отчасти собствената си личност. Това е и хубаво, и лошо. . .

— Защо е „и хубаво, и лошо“?

— Защото животът е много по-сложно нещо. Станало е някакво събитие. Ти си научил за него, но не си присъствувал там. Проучваш го допълнително по документи или от другари. Наученото приписваш на Минко Минин. Значи ли тогава, че той остава твой прототип, че ти си негов двойник, едва ли не, както твърди един Ваш професор-критик. Това е опростителски поглед за нещата и срещу това трябва да се воюва. Ако е нужно ще кажа, както вече казах, че в образа на Минко Минин крия много от чертите на собствената си личност, но не всичките. И не всички черти от характера на Минко Минин са моите. Те са напълно измислени.

— Съгласен съм, че художественият образ по начало е вече отразен образ, конкретна даденост, която и има, и няма общо с прототипа. Един и същ прототип, пресъздаден от двама различни художници, може да получи съвсем различен духовен пълнеж, различно въздействие и даже да се противоречат. Образът по начало е естетическа категория и в никакъв случай не може да се слее с прототипа. Личността на твореца, талантът му, мирогледът му, средата му, дават своето отражение върху творческата му работа. Как мислите Вие?

— Когато пишех първите си книги, още в самото начало, аз не бях наясно по много въпроси. Сложността на тези въпроси за мене възникна много по-късно, след като влязох в литературния кръг „Кормило“ и след това. Зная, че мирогледът има много важно значение, толкова, колкото и талантът. Те са свързани помежду си. Големият талант, защото е голям талант, загребва така смело от живота, че и дори да няма научен мироглед, отразява живота правдиво. Ние сме длъжни освен талант да имаме и правилен научен мироглед, за да виждаме живота и неговото развитие във вярна посока, в точна перспектива. . .

А да създадеш събирателен образ от много подобни образи, както обикновено се говори — от сто попа да създаеш един поп — е цяла социологична наука, цял мурафет. . . То трябва така да работиш, че без да си правил социологични проучвания, да разчиташ на своя верен поглед за живота,съчетан с проверения си житейски опит, правилно да обобщаваш като художник конкретния образ; да съумяваш да подбереш подходящия човек, със съответните физически и духовни черти, за да можеш от него да съградиш живия, истинския човек, а не някаква отрепка. Това бяха ръководните ми принципи при създаването на „Иглата се счупи“, „Нови хора“ и т. н.

— Как проверявахте, че правилно сте постъпили, че точно сте обобщили дадения характер, че Вашият образ отразява правдиво действителността?

— Как ли? Ще кажа. Питаш ме как проверявам?

Първо. Като *сравнявам с живота*. Случва ли се в живота така, както аз описвам, или не се случва. Щом се случва — оставям го. . . Ако не се случва — ресто не струва — късам всичко. Хайде в коша!

Второ. Аз си правя нещо като *театър*. Може да ти се вижда смешно, но аз си правя своеобразен театър.

— Как именно?

— Мъча се да си представя рисуваните образи на сцената. Искам да ги видя как се движат, как говорят, как се ръкуват, как се забавляват, как жестикулират. . . Аз ги наблюдавам отстрани като режисьор. Щом видя фалшивото движение, неточната реплика или онова, което не

схожда с живота, поправям го. Все едно връщам героя отново да влезе на сцената с точния жест, с вярната реплика, с открития детайл. Затова обичам и театъра, защото ми помага на въображението, колкото и голям опит да съм събрал от конкретния живот. Голите факти не са още изкуство. Те са *преддверието* на изкуството. Фактите трябва да се смелят в мелницата на въображението и писателят винаги трябва да има *самочувствието на мливар.*

— Не се ли страхувате от правдата на героите? Те понякога не могат ли да ви подведат?

— Тъкмо за това говоря и аз. *Човешкият характер е сложно социално, психологическо, историческо, национално и всякакво явление. . .* Затова често се страхувам, когато по този „театрален" начин разговарям и претворявам моите герои. Те могат да ме напсуват от сцената и хич окото им няма да мигне. Затова именно казвам, че човекът е сложно явление .Трябва да разговаряш с достойнство с него, а не да го учиш как да говори, как да се движи. . . Трябва да се спори с него, за да го видиш какъв е и колко има под шапката. Така „разговорът" с героите става компетентен, сериозен и делови. . . Навлизаш в интимния свят на героите. . .

Писателят изважда своя бележник и като поглежда, продължава:

— Аз винаги съм се мъчил да си представя как биха изглеждали описаните в романите ми хора на сцената — там те най-ярко се открояват. Пазя се да не изпадна в две често срещащи се грешки: да се представят хората като свръхчовеци, които всичко постигат с един замах, или пък в другата крайност — когато се описват обикновени, прости (в добрия смисъл на думата) хора, да се изтъква на преден план някаква простащина, вместо простата здрава философия на масите. Авторът съвсем не може безцеремонно да се разпорежда със своите герои и да ги кара да вървят по предварително определен, жалониран от него път. Често героите реагират срещу фалшификациите на образите си и принуждават автора да се съобразява с техните особености. В това се състои именно правдивото отражение на живота. Така поне мисля аз.

— Героят може да „реагира" и пак да не е прав. Как го убеждавате в своята истина за него и как той Вас убеждава в своята?

— Чрез правдата на живота! Тя убеждава и него, и мене. Колкото и да е сложна правдата на живота, тя е в края на краищата най-точният критерий за нещата. Моят Минко Минин доста мърмори за много неща, но идва един момент, когато разбира що значи *класова истина.* Този ден дойде късно и за мене, дойде и късно за Минко Минин.

Когато попаднах под въздействието на социалистите, тогава разбрах какво не съм имал при модернистите. Това не е така лесно, както сега изглежда на книга. Става дума за *партийността* и нейното значение при художественото изображение. Това поне разбрах още през 30-те години и от Георги Бакалов, и от бачо Тодор Павлов, и от техните събратя — критици и теоретици. . .

Щом писателят заеме *ярка класова позиция,* той вече поставя свои „бои", свои „белези" или „черти" върху образа на своя изобразяван герой от живота. По този начин за всичко може да се пише по метода на социалистическия реализъм, стига да намериш вярната си позиция. Тогава и книгата добива свой собствен облик, и авторът няма нужда да взема чужди схеми, които сàмо да пълни горе-долу със свое съдържание. Вече самият живот, а и мирогледът, и талантът на писателя му подсказват как да изобрази дадено явление, даден образ или неговото преживяване. . .

Писателят е длъжен винаги да засява *здраво и чисто зърно в черноземa, цялата си душа, целия си опит и жар, за да създаде вълнуваща творба.*

Творецът не бива да прилича на онези мързеливи мливари, които вземат и назаем чужд чувал, а и кукличава пшеница вземат от *чужди хора* и когато отидат на воденицата, искат да пада в коша само бяло франзелено брашно. Така никъде не дават. . . Две нули брашно не се получава от кукличаво жито. *Само от хубаво жито се мели хубаво бяло брашно. . .*

Мисля, че съм ясен?! Нали?

— От ясен по-ясен! И все пак Вие творите и преди Девети септември, и след Девети септември, а книгите Ви, правдиви и реалистични, все пак преминават през „игленитe уши" на цензурата, както се изразявате Вие. . . Как постигате такова умение, за да останете верен и на себе си, и да „угодите" или „надхитрите" цензорите, за да не Ви спират книгите? — По-точно да обезоръжите цензорите, защото и те не са били прости хора и в крайна сметка — да ги убе-

дите, да не Ви пречат да творите и живеете, за да създадете Вашите книги, които имат безспорно прогресивно значение. Спомням си как още на Първата национална конференция на българските писатели (1946) много от участниците подчертаваха значението на романите Ви. А един критик като Иван Руж например нарежда книгата Ви „Животът си тече“ по значение на равнището на творби като „Село Борово“ от Крум Велков; нарежда ги до разказите, повестите и романите „Татул“ и „Снаха“ на Георги Караславов, до „Милосърдието на Марс“ от Людмил Стоянов и други. Сочеха се като образци на социалистическия реализъм. Затова позволете да запитам — какво остроумие и каква находчивост са били потребни, за да надхитряте цензурата?

— Тайна! Смятам, че това може и трябва да се обясни с две причини.

Първата е, че малко или много всички се стараехме да овладяваме методологията на „новия художествен реализъм“, както тогава наричахме социалистическия реализъм. А тази методология ни помагаше да скрием колкото е възможно „тенденциозността“ в нашето изкуство, за което говори още Енгелс. Аз пишех така, че да няма никъде да се хване цензорът, за да каже, че подривам властта и закона. Това най-добре личи в „Иглата се счупи“. Ако отново човек я прочете, пак ще се убеди, че всичко е казано от съвременни позиции и с всеки ред се утвърждава партийната истина за живота, като точно се разграничават прогресивните от реакционните идеи на епохата, „новите хора“ — социалистите — от кожодерите и парвенютата, както е и в „Нови хора“. . .

Втората причина е нашата борба срещу самата цензура. Борбата се водеше с всички позволени средства, защото битката беше на живот и смърт. Аз съм писал по този въпрос,[2] но пак ще кажа: който не е имал работа с цензурата, е просто щастлив, защото не е подлагал човешката си и писателска съвест на тормоз и бих казал — на *унижение*. . .

Съобразяваш се като плужек, като охлюв, който протяга рогцата си, като някакъв подвижен локатор, за да се предпазиш от взривни вещества. . . И това изцяло затормозва творческия процес.

А аз действително си бях изработил вече „усет“ и „култивирах“ такива локаторски „рогца“, за да се предпазя и да кажа това, което аз исках. Но вече с такъв вътрешен цензор сега не се стига до никъде. Той е като трън в мозъка ти. . . Ха си се отклонил — ха си загинал. Не ти трябва Дамоклев меч. . . Човек, ако се страхува от истината, и сега може да си сложи в душата и в съзнанието си такъв цензор. . .

— В какъв смисъл?

— В такъв, че който се страхува от истината — не воюва, а се съобразява. Днес такъв „цензор“ ще пречи на борбата, за да се освобождаваме от старото, и само ще го насажда.

Който се страхува да не го ощипят, да не се хваща на хорото, казва народът. Щом човек се е посветил на изкуството на социалистическия реализъм, потребно е предварително да знае, че трябва да бъде едновременно и *гражданин, и честен патриот, и интернационалист, и истински поет-воин и поет-борец за мир. Ако не е такъв — значи е или поп, или попски прислужник*. . . За тях не говоря.

— Как Вие разбирате днес изкуството на социалистическия реализъм?

— За мене това изкуство е неделима част от общата борба за комунизъм. Това още Ленин го е казал. И точно го е казал. Важи и за днес. Социалистическият реализъм е методология, а не догма; ръководство за действие, а не шаблон. Който го разбира като схема, канон или евангелие, предварително е обречен на провал.

Нашето общество е новаторско общество и методът ни за отразяване — социалистическият реализъм — е също новаторски. В нашето изкуство няма никакви щампи, никакви готови шаблони и затова са потребни *и благородно сърце, и светла душа, и дълбок разум, за да се създава вълнуващо изкуство, което да служи на партията и народа. Ето това е моето верую. Който иска, може да ме обеси*. . .

— Такива между нас няма. . .

---

[2] Вж. Г ь о н ч о Б е л е в. За цензурните рогца. — Литературен фронт, бр. 35, 2 септ. 1954, в рубриката „Девети септември“ в моето творчество“.

Любица Белева: Той се шегува!

Гьончо Белев: Никаква шега! С изкуството шега не бива. Тук всички „шегаджии“ знаят какво вършат. Пресен е случаят с Унгария...

Любица Белева: Ти чак в Унгария отиде!

Гьончо Белев: Щом е потребно по-далече, и там ще отида.

Любица Белева: Достатъчно са примерите у нас.

— Това, което той каза, звучи като истинска изповед, действително като „верую“, като ръководен принцип в живота и изкуството. Без такива принципи всяко сериозно дело е немислимо.

Искам да го запитам и за нещо друго, което ми прави впечатление, още повече, че сметримата. Въпросът ми е такъв:

— След като внимателно съм изучавал книгите Ви, направи ми впечатление, че свои книги досега сте посветили: една на Вашия брат Петър — „Бентът трещи“; две творби на Вашата дъщеря Верка — импресията „Картинки“ и „Какво видях в Америка“, която Верка не дочаква изобщо; по една на Николай Хрелков — „Другият мир“ и на Методи Шатеров — откъси от „За маслинено клонче в Париж“ (в „Избрани творби“ ,1954). Всички останали посвещения, и на „Иглата се счупи“, и на „Към прелом“, и на цялата „Панорама на една епоха“, огромният двутомник, са формулирани неизменно по следния начин: „На жена ми Любица с топла благодарност за нейния интерес към моето творчество, за нейното насърчение и помощ.“ Какво днес бихте добавили към това посвещение?

Пълно мълчание. Смущение и у двамата. Любица пребледня като на съд...

Гьончо Белев: Любица, малко е да се каже, че е само моя жена. Тя е и моята щастлива звезда. Без нея не бих живял досега. Много пъти ми е спасявала живота. Тя ми е и лекар, и съветник-консултант в работата, и секретар-машинописец, и затова бих казал — и мой съавтор...

Любица Белева: Това не го пиши! (През сълзи) — Прехвали ме. Никога не е говорил така за мене. Много ме слуша той мене? (Посъвзема се). Знае си той своето, да беше поне ме послушал веднъж. Най-хубавото зачерква... най-лошото оставя и после пак препи-свай до безсъзнание! (Смее се).

Гьончо Белев: Без възражения! (И той се смее). — Молчать и не рассуждать! (Изречено гальовно към нея. Пак се смее и продължава):

— Любица си е Любица!... — Ако има някакъв кълнец на талант у мене, то живецът на този талант дължа на моята Любица. С нея сме се сърдили и цупили, но след миг ни минава и все едно, че нищо не е било... И отново започваме работа. Щом машинката ѝ чука, аз съм сигурен, че го харесва. Щом не го харесва — *стачкува*! Докато не преработя онези пасажи, които тя не харесва, не прекратява стачката... Не е лесно от клавишите на пианото да премине на клавишите на пишущата машина... Разбирам я, затова я обичам.

— Преработените пасажи действително ли подобряват своето качество според Вас?

— Почти винаги, в това съм убеден. И щом отново Любица застане пред машинката и меко затракат клавишите, за мене настъпва пролет. Тракането на клавишите, колкото и чудно да изглежда на някого, ми звучи като някаква музика, която мен ме удовлетворява и без която не мога... Да, не мога без тази музика!

Ето защо съм посветил книгите си, а и цялата си „Панорама“, творбата на моя живот, *на Любица*. За мене *тя* е като музиката — поглъща и освобождава мъката от уморената ми душа. Понякога тя ми е като съвест. Щом ме укорява за нещо — значи е права, макар да не се съгласявам външно винаги с нея. А щом я видя, че тя преписва — спасен съм... Изчезват от съзнанието ми всякакви съмнения за написаното. Значи го е харесала и отново започвам да пиша. Нейното присъствие в стаята ме вдъхновява за творчество.

— Как написахте „Червена заря“?

— Този роман беше много труден за мене, затова го писах цели пет години с малки прекъсвания, от 1948 до 1952 г. Писах романа на различни места. Началото му започнах в София, а и края му завърших в София, макар че прескачах от време на време до Панчарево, където написах отделни глави. Втората част изцяло написах в Боровец, в една прекрасна вила, а от-

делни глави на третата и четвъртата част писах в Рилския манастир, където имах чувството, че всяка нощ ще дойдат дяволите, нарисувани по църковните стени, и ще ме хвърлят в казана с врящия катран. Като видях, че не ми върви, се върнах в София. . .

— Защо Ви е било така трудно да го пишете?

— Защото времето, което описвам, беше безвъзвратно отминало, впечатленията поизбледнели, а и проблемите — сложни, противоречиви. Едни хвалеха, други ругаеха Балканската война, а на мене ми предстоеше да я изобразявам. . . И друго неудобство имаше — трябваше на стари години да пиша за любов. . .

Защо да е неудобно? Сам пишете с такова познание и разбиране за любовта на Гьоте, преживяна тъкмо на Ваша възраст. . .

За любов се пише най-трудно, защото всичко трябва да е искрено, простичко и непосредствено, така както и в живота. Аз описвам една любов, която приписвам на Минко Минин, но в същност аз съм я преживял. Тя беше голяма любов. Като че ли човек веднъж в живота си обича истински. Останалото е измама. Аз не можех да спя.

Подлудявах!. . .

Особено като разбрах, че Гюлфер се омъжва в съседното село. . . И от мъка аз напуснах Гюлкьой. Така се случи, че по същото време ме и уволниха. . . Заминах за Пловдив, после в Самоков и всичко се смеси в един хаос на чувства, връзки, мечти и сурова действителност. Просто се обърках. Затова ми беше трудно. Един водовъртеж. . . Самата епоха беше сложна. Децата отричаха бащите си, търсеха нови хоризонти, диреха друг смисъл на живота. Баща му шие аби или кожуси, а синът му чете Пшибишевски, Хамсун, Ибсен или Ницше. Изобщо една „путаница“ в мозъците и в чувствата; в Пловдив видях Васил Коларов, а в Самоков за първи път видях Георги Димитров и Михаил Дашин, затова с Пловдив и с Рудан (Самоков) свързвам първите си симпатии към социализма. Дотогава беше именно „путаница“. . . Точка по този въпрос! Даже многоточие!. . . (Смее се).

Гьончо Белев все по-често се чувствува отпаднал. Неведнъж в разговорите си спомня за хора, с които го свързват съкровени чувства и дълго разказва мили спомени за тях. Не забравя и за дъщеричката си, която догоряла „като кандилце“. . . По време на разговорите отбелязва в тетрадката къде ще използува някой епизод в новия си роман „Кипеж“. Целият е погълнат от този роман, който иска да завърши колкото си може по-скоро.

— Как написахте романа „Към прелом“ („Действие първо“) и кое наложи да се промени неговото название, първоначално обявен „Провал“, после — „Действие първо“, а в „Панорама на една епоха“ е назован „Към прелом“?

— Всичко искаш да знаеш. Ще кажа. Романа писах в София и в Панчарево. Когато го писах, сам ми беше на гости и защо сега ме питаш, нали писа критична рецензия в „Работническо дело“ за него. . .

— Така е прието, но не всичко зная. . .

— Слушай! Ти не се засягай. . .

— Не се засягам.

— Всичко, каквото тогава ме вълнуваше и исках да го кажа на читателя, го написах като кратък предговор, озаглавен „Кратък предварителен разговор с читателя“. Любознателният читател или литературовед винаги ще го намерят в изданието (първото издание, 1958, с. 5—6). Книгата действително носеше заглавието „Действие първо“. Считам за целесъобразно обаче да се процитират само първите два абзаца, за да се разсеят недоразуменията, които се подхранват и от някои критици. . . Въпросът беше да се премине към друга форма на разказване, защото Минко Минин не можеше да бъде вездесъщ и да участвува навсякъде и дори в събития, където не можеше да бъде нито зрител, нито участник. Освен това моят многосериен роман не е моя биография, не е мой спомен за живота, а именно роман. . .

Взема въпросното издание и чете първите два абзаца:

„Когато преди години започнах своята поредица „*Случки из живота на Минко Минин*“, аз исках простичко, непосредствено да вляза във връзка с читателя, да му въздействувам емоционално, да го накарам неусетно да мисли и чувствува заедно с мене, като му създам илюзията, че разговаря направо с главното действуващо лице Минко Минин. Изглежда обаче, че

с това съм създал у читателя, па и у някои критици убеждението, че тази моя поредица книги са автобиографични.

Но не такава беше и моята цел — да разкажа своя живот под чуждо име, — аз се стремя да нарисувам картината на няколко десетилетия, които моят жизнен път обхваща, да възпроизведа нашироко, съобразно с моите възможности, наблюдения и разбирания, събитията, на които съм бил съвременник, които са занимавали, запълвали живота на редица поколения, израсли пред очите ми, живели заедно с мене, а някои вече и отминали. Естествено е, че туктаме може да има и автобиографични елементи."

— Ето тези два абзаца на всяка цена да включиш в текста, защото те са за мене много важни, тъй като съдържат самата истина за моето намерение, за романа и за цялата епоха, която описвам.

— След 9. IX. 1944 г. Вие отново правите опити да се върнете към късия разказ. Творби като „Кървава пролет", „Майка", „Посвещение", „Две срещи", „Трохи от младостта", „Готритрън" и други бележат придвижване напред в творческите Ви търсения в сравнение с разказите, писани преди социалистическата революция. В новите творби има много затрогващи моменти. Попаднали сте на силни епизоди от живота, които пряко са свързани с преживяното от Вас през периода от 1929 г. до народната победа. Особено конфликтни са трите случки от разказа „Майка" или сюжета на „Кървава пролет", както и на „Трохи от младостта". Как написахте тези белетристични откъси и каква е днешната Ви оценка за тях?

— Посочените разкази написах на времето за вестниците. Те са едни от първите ми изяви. Вярно е, че са свързани с преживяното и има нещо ново в тях, но сега ми се виждат някак спънати композиционно. Всичко върви с времето. Имам и други разкази, но почти същото важи и за тях.

— Почти всички са написани в първо лице и човек добива впечатлението, че едва ли не са мемоарни откъси. Имате ли подобно впечатление?

— И други са ми го казвали. Оттам иде и цялата беля. . . Но това е творчески маниер. . . Изглежда, трябва да се измисли нещо ново, а така съм привикнал!. . .

— Тук именно е разковничето!

— Потребно е вътрешно преустройство. Повече не може и не трябва да пиша, че всичко да изглежда като спомен. . .

— Как преодолявате създалата се инерция в собствения Ви стил на художествено изображение?

— Разбирам. — Трудно, много трудно! Даже се страхувам дали ще успея сам да се преборя със себе си. . .

— Сега аз на свой ред Ви разбирам. . .

— Аз много добре съзнавам, че е нужно да скъсам с тази своя утъпкана пътечка. Докога ще карам все така, ето кое ме тревожи!? Съзнателно воювам *за нов стил* на изображение, защото инак загивам като автор и няма да успея да изразя действителния „кипеж", овладял цялата наша интелигенция, цялата въшлясала войнишка маса, целия обеднял народ, на когото до гуша е дошло старото. . .

— Какви нови проблеми разработвате в романа „Кипеж"? Кое време засягате в него?

— Това беше трудно време. Аз го помня много добре, защото тогава и самият аз съзрявах за живот и борба, а все още се лутах от крайност към крайност; от една мечта към друга мечта; от едни приятели към други приятели. . .

Това, което видях на фронта, раните и ужасите по лазаретите и болниците, ми стига за два живота. Тъкмо тогава разбрах дори и с мозъка на костите си каква сила са комунистите, кой е Георги Димитров и защо победи руският народ по време на Октомврийската революция, водена от Владимир Илич. . .

Войната сякаш ме пробуди за истинския живот на народа. Това пробуждане беше трудно и продължително, докато се добера до простата народна истина, от която се бях отдалечил, колкото и бедно да живеех. През Първата световна война загубих много скъпи приятели, между които и Димчо Дебелянов. Димчо замина *доброволец*, за да се не върне никога. . .

— Не бихте ли разказали нещо повече от това, което сте вече печатали за Димчо Дебелянов?

— Нещо съвсем ново не бих мигъл да кажа, но отделни неизвестни епизоди или случки — с удоволствие. Но откъде да почна. . .

— Кога за първи път се срещате с Димчо Дебелянов, кой Ви запозна?

— Не помня кога точно, но положително зная, че е в Ихтиман, и то сред младежката група. Ще трябва да е още в самото начало на нашия век. . .

— Имате ли от него запазени писма или снимки?

— Писма не сме си писали кой знае колко, защото бяхме постоянно заедно — в Ихтиман, Копривщица, в София. . ., по Средна гора или Родопите, но снимки имам запазени. Бяхме романтично настроени младежи, с високи помисли и мечти. Вярвахме, че там, където е пял древният Орфей, трябва да живеят достойни негови приемници и се опиянявахме от лирическите си изживявания, от стиховете, които пишехме, и от мечтите, които постепенно, но трайно ни овладяваха. . .

— Какви бяха вашите мечти?

— Мечтаехме да сме истински поети. Образец ни беше Ботев. Той беше отритнат от официалните среди, от търговци и бакали, от парвенюта и еснафи, но затова възпламеняваше младежите и ги пленяваше за цял живот. Ботев заплени и нас, затова като него мечтаехме да служим на народа с перо и меч. . .

— Как точно?

— Тъкмо това не знаехме, защото ни бяха овладели разните му „изми“. Бяха на мода „символизъм“, „акмеизъм“, „имажинизъм“, „футуризъм“, „диаболизъм“, имаше ги разни. Мечтаехме да сме нежни лирици и при всички случаи *далеч от еснафа, далеч от пошлостта, далеч от комерческото, от всичко онова, което сваля човека в калта* и го превръща в жалко същество, трепещо се цял живот за горчивия залък хляб. Искахме хората да са щастливи и да живеят по братски. Братовчед ми, Лука Геринski, беше първият тесен социалист в Ихтиман и заедно с него участвувах в първата железничарска стачка през 1906 г., а също така и в демонстрациите против Фердинанд при откриването на Народния театър през 1907 г. в София.

Искахме щастие!

Тъкмо тези наши желания ни насочваха към социалистите, които също бяха романтици. Те също мечтаеха за хорското щастие. Еснафите ги мразеха и даже презираха, изричаха срещу тях оскърбителни и доста хулни думи. . . А много добре виждахме, че тези ентусиазирани младежи съвсем не са такива. Даже в нашата младежка група имаше младежи, които защищаваха социализма. Тези творчески и социални стремления внасяха нещо много живо в нашия малък колектив. Всички копнеехме да направим нещо велико за Ихтиман и да го превърнем в столица на красотата. Да се родят в него големи таланти. . .

— Някакви документи от този период да сте запазили?

— Да! Притежавам оригинални снимки с Димчо. Едната е от „април 1912 г.“ Снимали сме се в Ихтиман с нашите момичета.Към Димчо е неговата „симпатия“, както се казваше тогава, а към мене — Пенка, първата ми жена. И двете учителки. Друга една снимка съм запазил: там сме само двамата с Димчо. Вплели по братски ръце — гледаме се в очите. . .

Показва я. На гърба на оригиналната снимка е записано: „На Ганчев — за спомен. Димчо Дебелянов, Гьончо Белев, 9 май 1914 г.“ Уголемена, снимката се е пазила дълго у Георги Михайлов, преводача на „Прокълнати поети“, и непосредствено преди смъртта си я предава на Гьончо Белев. Оригиналът се пази в личния му архив.

— Имате ли и други снимки?

— Его ги. . .

Показва цял куп снимки с приятели, с колеги, с другари от войната. . .

— Притежавам една много характерна снимка от периода 1905—1907, когато Димчо беше ученик в Пловдивската гимназия и през коледната, великденската или лятната ваканция си идваше в Ихтиман. Тук той имаше близки, затова много често прескачаше в родния ми град.

— С какво сте го запомнили в Ихтиман?

— С неговите „подвизи“. . .

— Какви „подвизи“?

— Вървувахме из целия град, в неговите околности и моите съграждани винаги разбираха кога Динчо е в Ихтиман. Така го знаеха, както е истинското му име.

— Как разбираха?

— Нощно време, когато трудовите хора се заспали и центърът е вече попритихнал: еснафът блажено спи, Димчо имаше странния навик от възторг и духовно здраве да надуе юношеските си гърди и да викне с медния си глас колкото му глас държи — „Динчооо!“ — И всички се разбягвахме, защото знаехме какво ще ни последва. В Ихтиман, пък и навсякъде, хората си отварят лятно време прозорците и едно нощно извикване не само ги разбужда, но ги хвърля в паника и ги подлудява. Започват да хокат, да се суетят не е ли тревога за пожар, да ругаят, да се заканват и даже да псуват с особено настървение. . . А ние, избягали сред полето, продължавахме да рецитираме Пушкинови стихове, стихове от Лермонтов, Блок или Есенин. . . Пеехме. Димчо отново викаше и нощно време гласът му отекваше самотно в притихналата лятна нощ.

Любувахме се на августовските звездопади, спяхме по ливадите и кратките летни нощи ни се виждаха като мигновения. . .

Живеехме със самочувствието на волни птици. Нашите младежи от Ихтиман имаха сериозни литературни интереси, тайно пишеха стихове или ако не пишеха, знаеха наизуст много руски романси, стихове, песни. . . Ходехме редовно на театър в София или Пловдив. А и сами организирахме театрални представления. И Димчо участвуваше в тях. Димчо, моя милост и нашите приятели Георги Кондов, Константин Николов, Георги Геринski, Владимир Кошев, Кирил Златарев и много други организирахме и вечеринки, „утра“, забави и други младежки увеселения („журове“, „соарета“, „матинета“ и т. н.). Запазил съм обща снимка от 1908, където споменатите приятели сме се снимали на една пейка в градската градина. На тази снимка всички сме с високи яки, бели и колосани, и с различен цвят връзки или фльонги (показва я).

— Къде преспиваше Димчо в Ихтиман?

— У близките си, но често е пренощувал и у дома. Мама много го обичаше, а бащите ни са били някакви „аретлици“, приятели и много са се тачили. Димчо беше всеобщият любимец на младежите, но не и на родителите им, защото го считаха за „луда глава“. Девойките също лудееха по него. А той беше внимателен към тях и им се отдаваше с цялото си сърце. . . Вързувахме и край развалините на стария Стипоне, край Мътивир, една бистра рекичка, в която се къпехме лятно време. . .

— Какво беше най-трайното настроение на Димчо? Как се държеше към приятелите си?

— Димчо беше жизнерадостен човек. Силен и здрав. Обичаше живота и с това си поведение ме привличаше. Две стотинки да има — с приятели ще ги раздели. Щом има у него — има и у приятелите. Много се злослови около неговото бохемство. Вярно е — бяхме бохеми. Но какви бохеми?—Гладни бохеми. Ние се събирахме не за да се напием, а за да се повеселим. Пиехме не от отчаяние, а защото обичахме живота и неговите блаженства. Това ни свързваше! А Димчо всякога е бил отличен другар. Даже и ако се случи да каже остра дума, веднага намираше повод и вътрешна сила да признае грешката си и даже лично да се извини. . .

— Вие вече сте разказвали подобни случки с лесовъда Атанас Иванич и с детския поет Стоян Дринов. Как той реагираше, когато него оскърбяваха?

— Беше неудържим и налиташе да се бие. Такъв беше! Той не можеше да търпи някой да го оскърбява, а той да стои като божа кравичка и да се подлага да го млатят като добиче. Не! И той търсеше възмездие, без да е бил някога отмъстителен. Сега като си мисля за неговото поведение, струва ми се, че има нещо много сходно с характера на нашия Веско, на Веселин Андреев. Нали сме си от един край. Димчо беше достатъчно мек и честен, справедлив и сърдечен. Как да не го обикнеш за цял живот.

— Спомняте ли си кога пишеше Димчо, как пишеше, по какви поводи?

— Когато гласът на Димчо се загуби от общия хор на веселата ни софийска или ихтиманска компания, значи Димчо само физически присъствува сред нас. Тогава той „твореше“. С нас беше, с нас ходеше, с нас — навсякъде, но в същност се беше отделил. . .

Имаше еднд малко моливче и много рядко го вадеше, само колкото да си отбележи нещо.

Той „пееше“ предварително стиховете си, търсеше „мелодията“ им, а когато ги пишеше, интензивно и четеше, и превеждаше. Този процес за него протичаше в единство. А той четеше френски и руски поети в оригинал. Когато му хареса една метрика на дадено стихотворение,

той по същата ритмомелодика построява своята творба, която дълго износва. . . Цели седмици „мъти“ едно стихотворение и. . . винаги беше недоволен от себе си, докато се установи на окончателния текст. Да, беше недоволен от себе си. Все му се струваше, че е начинаещ поет, че Яворов не го оценява, че е човек, който тепърва ще трябва много още да работи, много още да пише. . .

— Не си ли спомняте някой конкретен повод за раждането на Дебеляново стихотворение?

— Спомням си, но аз вече написах всичко за това, как се роди „Гора“ или „Аз искам да те помня все така“. Сега само мога да допълня, че „Звънчето“, на което Димчо посвети „Аз искам да те помня все така“, се казваше Мария Василева, дъщеря на един байчо, разсилен. . .

Тя е виновна да се разделят с Димчо. Той живееше като хъш, като истински хъш. Где гладен,где необлечен. . . Нямаше бельо, нямахме работа! Веднъж си надничар, друг път работиш „на парче“, трети път се заловиш на някаква дребна службица и винаги си несигурен дали ще останеш на нея. Димчо например беше по едно време чиновник в Метеорологическата станция, не помня по-късно ли беше или по-рано — стенограф в Народното събрание.

Димчо беше чуден стенограф. Колкото и бързо да говориш, веднага може да запише всичко. До такава степен беше усъвършенствувал стенографията, че почти за всяка дума той си имаше сигла и твърде-твърде не изписваше думите. Затова го ценяха неговите колеги. Записваше бързо и точно.

Тази несигурност в живота на Димчо, изглежда, не се е харесвала на „Звънчето“. . . Димчо се почувствува сразен, защото беше изоставен. Така се тръшкаше, така протестираше против живота, че така лесно се захвърлят в калта неговите свети чувства и мечти. А той така я обичаше. Явно е, че тя не го разбираше. Огорчението, което той преживя, е отразено в неговото стихотворение „Победен“. Всеки го знае.

Рецитира го наизуст:

Аз пак съм сам и пак ридай
в сърце нестихналата жал
по радости невкусени,
по недостигнат роден край,
в калта захвърлен идеал
и блянове покрусени.

Подирил ясни висини,
в блатата разтленни паднах аз
сред горко поражение
и ето кретат слаби дни —
и в всеки техен лъх и час
звучи себепрезрение!

Когато Димчо стана безсмъртен поет и се заговори за него в цялата страна, срещнах „Звънчето“ и тя *много* съжаляваше за станалото, но беше вече *много* късно. . .

От фронта през май 1916 Димчо се обади с писмо и припомняше как сме прекарали преди две години на 31 май в Родопите на „Беглика“. Радваше се на този спомен от позицията и му беше жал за гората. . .

— За тези епизоди също сте писали. Какво ново бихте добавили сега? Каква е съдбата на Бистреков, при когото сте били? Как Димчо се отнасяше към този македонски революционер?

— Бистреков много обичаше Димчо, а и Димчо високо го ценеше заради възвишения му дух. Знаеш ли какво значи дни и нощи да си сам, захвърлен сред горите?! Без хора. . . Болен, с проядени от туберкулоза гърди и обречен да чакаш смъртта?!. . . За тези работи често говореше Димчо, но сега ми е твърде смътно. . . Добре помня само как, като го навестявахме и му носехме маслинки, които той много обичаше, Бистреков от благодарност ни разказваше за Македония или Хилендарския манастир, където обикнал едно чудно гъркинче, с големи и черни

като маслини очи, блестящи от любов. Димчо и аз го слушахме прехласнати и преживявахме неговата трагедия. . .

Бистреков беше силен мъж, революционер, дълбоко убеден, че и македонците не по-малко заслужават свободата от всички останали българи от Тракия, Шопско, Мизия, Средногорието, Добруджа и т. н. Сам той беше от Панагюрище. Така беше посърнал, че приличаше на истински светец, блед като восък, сякаш че Иван Рилски е слязъл от иконите. Толкова слаб беше. . .

Димчо тогава написа „Гора". „Гора" и досега не е разбрана от критиците.Те умуват, умуват, а не забелязват простата човешка драма на един поет-патриот, който и с двата си крака е стъпил на родна земя. . .

Местностите в Родопите, които тогава посетихме с Атанас Иванич и Димчо, са сега на дъното, под водите на язовир „Васил Коларов". Останал е само споменът за тях. . .

И Бистреков, и Димчо си отидоха, и още колко други. . . За участта на Димчо научих, когато бях в Ниш, в санитарните части. Нещо ме преряза в гърдите и веднага седнах. Като сега помня. Беше към края на октомври 1916. Двайсетина дни след неговата гибел. Непрекъснато ми се явяваше пред очите — ту в София, ту в Ихтиман или в родната му Копривщица; ту пак в Родопите — по „Беглика", „Ташбоаз" или „Чатъма". . . И все усмихнат, и все щастлив. Така и сега ми се явява. . . Все усмихнат!

Веднъж го сънувах до чарка в „Ташбоаз" в Родопите и нещо ме питаше, но какво точно ме питаше — забравил съм, а го помнех. . . Сега добре зная думите, с които сънят ми завърши — „плаче старата гора!". . .

— Още нещо за Димчо като човек и приятел?

— Много често ми се струва, че е жив като пред очите ми. Други път обратно — всичко ми е като сън. Сън са били младежките години! Сън са били нашите срещи. . . (Показва снимката, където двамата се гледат.) Като го гледам, сякаш че и сега виждам как двете деца на хамалина, които живееха в Димчовата квартира на „Мария Луиза" (сега „Георги Димитров"), дърпат с детско ожесточение рижата елегантна брада на Димчо, а той мига, търпи и никакъв знак, че го боли. Той търпеше, а те го скубеха. Търпеше, защото беше доставил някакво удоволствие на тези нещастни деца. . . И все пак от болка сълзи по очите на Димчо се появиха. . . Сълзи в очите на този, който така много обичаше хората, а те никак не го пощадиха. Сълзи в очите на човека, който с някакво диво безумие се хвърляше в талазите и вртопите на живота и никой, никой го не жалеше. Затова той така често си спомняше за майка си. . . Не го пожали и вражият куршум. . .

Гьончо Белев се разстрои.

Болезнени спазми сгърчиха лицето му. Почувствува се зле и му помогнах да си легне. Кака Любица се суети и взе да търси някакви капки. Моя милост търси „първа помощ". Бай Гьончо маха ръце, с успокоителни жестове и всячески се мъчи да се изкашля, да предодолее пристъпите на кашлицата, но безрезултатно. . .

Болестта не му дава спокойствие вече близо половин час, но той се съпротивява. И най-после изтощен и изпотен, някак се извиняваше с мимики, поуспокои се и веднага заспа. . .

— — —

— Запознах се неотдавна с рисунките към Вашите книги, илюстрирани от художниците Веселин Стайков, Николай Шмиргела, Никола Тузсузов, Александър Денков, Марко Бехар, Борислав Стоев, Данаил Донков, Александър Добринов, Елена Маринчева, Любомир Зидаров, съветския художник А. Таран и др.

Кои рисунки най-много Ви допълват, най Ви допадат и защо?

— Рисунките към книгите, както и самите книги, са ми донасяли много радости и разправии с цензори, разпространители и полицаи. . .

Никога не съм гледал на рисунката като на нещо самостоятелно, отделно от книгата. Рисунката само е допълвала текста или по-точно — го е илюстрирала. И все пак всяка една от тях ми е донасяла малка или голяма изненада. Художникът пресътворява образите така, както той си ги представя, а аз в повечето случаи много добре познавах прототиповете и винаги не ме удовлетворяваха.

Струваше ми се, че са чужди на текста или отнасящи се до други живи същества, но не и до героите на моите книги. Вътрешно негодувах, но винаги се помирявах, защото знаех, че

нямам право да натрапвам моя поглед, моето мнение за рисунките. Все пак рисунките на М а р к о Б е х а р най-много ми допаднаха, защото в тях има нещо много вярно, доловено от атмосферата на „Иглата се счупи“. Бехар се е слял с текста. Той е вникнал дълбоко в психологията и отразява правдиво героите. Това е!

С това мое пристрастие съвсем не желая да подценя достойнствата на рисунките, сътворени от другите художници, които уважавам и дружа с тях. Всеки влага себе си в своята рисунка, породена от текст, който му предлагам. Това е!

— Имате ли някои неосъществени желания по отношение илюстрацията на книгите Ви, изобщо по труда на художниците?

— Имам! Бих желал да се илюстрира отново цялата книга на моя живот — „Панорама на една епоха“, издадена в два тома през 1960 г., но след като прибавя и „Кипеж“. Това е една моя мечта, защото считам, че хубавата рисунка, колкото и да приковава въображението в рамките на образите, сътворени от художника, дава много от атмосферата, допълва я по своеобразен начин. Далеч съм от всяко тщеславие, но „Ад“ на Данте например ще загуби много, ако се чете без илюстрациите на Густав Доре. Тези негови илюстрации, създадени с графично въображение и пищност, бих прибавил и с класическо търпение, не са прости рисунки към текста. Те имат и самостоятелно значение, заживяват и самостоятелен живот. Затова мисля, че без тях даже класически творби като „Ад“ на Данте Алигери губят. Колкото и нескромно да е, всеки писател би мечтал за такъв художник. . .

А има какво да пресъздаде. . .

— Бихте ли съобщили точния списък на Вашите книги?

— С голямо удоволствие! Всяка моя книга е била поредна стъпка в моя път и ми е приятно да си спомням за тяхното раждане. Книгите ми излизаха в следната последователност: „Тайно страдание“, 1923; „Филм и каменни въглища“, 1933; „Бентът трещи“, 1936; „Животът си тече“ — първа книга „След игото“, 1937; втора книга — „Пукнатини“, 1938; „За маслинено клонче в Париж“, 1939; „Другият мир“, 1940; „Панорама на една епоха“ („Случки из живота на Минко Минин“), първа книга — „Иглата се счупи“, 1940; втора книга — „Нови хора“, 1945; трета книга — „Червена заря“, 1952; четвърта книга — „Към прелом“ („Действие първо“), 1958 и петата книга — „Кипеж“, върху която сега работя. Освен тях пътеписите ми „Какво видях в Америка“, 1948; „Пътуване из Демократична Германия“, 1951; „Картини из Румъния“, 1958; през същата 1958 пригодих „Иглата се счупи“ за деца под заглавието — „Патилата на едно момче“, а през 1960 излезе в два тома „Панорама на една епоха“. Три книги имам и на руски език: „Случки из жизни Минко Минина“, Москва, 1951; „Депутат Пони“, София, 1959, и „Жизнь течет“, 1962. Това са моите книги!

— Имате ли загубени ръкописи? В едно интервю говорите за повестта „Майчинство“?. . .

— Нямам загубени ръкописи!

— Коя своя книга най-много обичате?

— Всичките си книги обичам и от една не се отказвам. . .

— И все пак?

— И все пак — като изповед — най-дълбоко ми е легнала в душата — „Иглата се счупи“, след нея — „Към прелом“. В първата като че ли съм заровил моето златно съкровище — ранната си и най-съкровена младост. . . Разбира се, аз обичам цялата си „Панорама. . .“, но най-много си обичам нейното начало, след това средата „Към прелом“ и не по-малко и нейния край, който завършвам. . . И все пак Димчо Дебелянов казваше, че „спомените от детството са са най-скъпи“. . .

— Докъде смятате да доведете своите герои?

— До днешния ни ден, до нашата съвременност, живот и здраве!. . . Минко Минин трябва да доживее до Девети септември и ще го доживее, тъй както аз съм го доживял, колкото аз и Минко да сме различни. . .

— Какъв беше първоначалният Ви замисъл за „Случки из живота на Минко Минин“? Осъществихте ли го или се отклонихте от него?

— Ще кажа, но подред. По-рано аз нямах намерение да пиша многосериен роман, но сериозно се замислих за съдбата на моя герой, още преди да дойде народната свобода, когато

пишех втората книга „Нови хора“, която излезе едва през 1945. Тогава замислих и започнах моята поредица от „Панорамата“.

— Какво конкретно проектирахте, изобщо как започнахте?

— Започнах с ограничената среда на моето детство, с домашната обстановка. Тази атмосфера разширих в рамките на родното ми градче, което назовах Стипоне, със старото име на града. Макар и в по-малък мащаб, животът следваше своя закономерен ход и в същността си не се различаваше много от живота на другите малки градчета, че и на по-големите градове в България. По този начин разширявах кръгозорите, за да обобщавам. Аз търсех онова, което е типично за българския живот: *търсех типичните герои на времето и ги поставях да действуват в типични български обстоятелства.* Смятах, че ще е много по-убедително, ако представя и моя главен герой — Минко Минин — като лице-очевидец. Дадох му думата! — нека той говори в първо лице, единствено число, отколкото аз да говоря като страничен наблюдател в трето лице, както традиционно се разказва. . .

— По-удобна ли Ви е тази форма на повествоване?

— Да! Първото лице е сякаш единственото свидетелско време: за събитията и хората разказваш така, сякаш Минко Минин е бил свидетел на всичко, за което споделя или го е чул. В същност аз съм очевидецът на всичко, за което разказвам. *Почти нищо измислено няма в моето повествование.* Може да има разместванията на епизоди, смяна на имена, но измислено няма нищо. . .

Епохата, която аз изобразявам, има свойта специфика, затова вмъквам множество песни, руски романси, стихове, тъй като те бяха доста обикновен начин на общуване в онова време, особено между младежите, форма на срамежливо изразяване на иначе скривани чувства и мечти. . .

— Не допускахте ли, че подобен начин на разказ крие известни изненади и неудобства?

— Моето разбиране за повествование ме накара да не се ограничавам само: от една страна, с централен и странични герои, а, от друга — само с епизодични личности, създадени, за да изпъкне по-ярко централната фигура, в случая на Минко Минин. За мене беше по-важно всички да са *действуващи лица,* необходими, за да оживеят в образи цялата епоха и всички събития, които отразявам. *Историята се прави от много хора, затова моите романи са пренаселени с толкова много личности.* Смятам за невъзможно пък и за неправилно да се ограничавам само с няколко, па били те десетина лица, около които да се въртят всички събития, които помня и които дават силно отражение в съдбата на хората. . .

— Как гледате на отделната личност в обществото?

— Когато трябва да я изобразявам, аз винаги я виждам сред хората. Не би могло да бъде и другояче. Нали тъкмо Маркс казва, че човек е съвкупност от обществени взаимоотношения. Колкото разностранна и богата да е една личност, особено в рисуваната епоха, тя все пак има свои определени интереси, които дават отражение върху психологията, навиците и поведението; има свой, повече или по-малко ограничен кръг на действие, специфичен само за тази личност. Затова художникът е длъжен да набляга особено много освен на типизацията и на индивидуализацията на образа. Когато вярно са доловени индивидуалните черти, човек неминуемо ще долови и характерните черти на средата, в която са формира дадената личност. В тази среда се извършваше *социална ферментация* и животът ставаше от ден на ден по-сложен и по-преплетен. . .

— Навярно тази сложност Ви заставя да се разграничавате от позициите на Минко Минин, които не се сливат с позициите Ви на гражданин и художник?

— Има такова нещо е ще кажа направо: с възмъжаването, с физическото и духовното израстване на Минко Минин се разширяваха и неговите кръгозори. *Той взе да не ми се подчинява така лесно,* както на мен ми се искаше. Започнахме да споримс него и често пъти той ме слагаше в малкото си джобче и аз го намразих. Но тази омраза не трая дълго, защото сам разбрах, че ако ограничавам тези кръгозори, напускам действителните основи на живота и схематизирам своя герой. А никак не ми се искаше да върша това. Затова се разшири както социалната му среда, така и обсегът на събитията около него.Това личи най-добре при разработването на материала от „Към прелом“. Там именно аз стигнах до събития, излизащи из-

вън рамките по своята широта и значение, които личният опит, преживяванията и целият жизнен път на Минко Минин можеше да обхване. Тогава почувствувах за първи път тези „изненади и неудобства“ в моя разказ. Точно тогава реших, макар след мъчителни, а и по време — доста дълги колебания, — да премина към „*третото лице*“ в моето повествование. Затова преименувах четвъртата книга, а освен това промених името и на цялата серия романи — „Панорама на една епоха“, което име е много по-обобщаващо, и по-точно за цялата серия, която тепърва ще включи събития от „Европейската“ война, Октомврийската революция и последвалите ги събития у нас, а и в другите страни по света.

— По моя преценка в четвъртата книга като че ли изчезва до голяма степен интимният тон, познат ни от „Иглата се счупи“. . . Може би греша, но в новата форма на повествование се получават „пукнатини“, които се отстраняват със средствата на публицистиката, за да се маркират събития с важно обществено значение. Имате ли подобно усещане?

— Аз казах, дълго се колебах. Спорихме дълго с жената, а като излезе романът и някои критици ми казаха същото, че „губя“, но какво да се прави, все не може да се печели. . . Обективно така се получи. Губя!

— Трудността дойде и по други причини. Аз още не съм овладял тази нова за мене форма, но ще свикна. Както всички са забелязали, че макар „Към прелом“ да има за сюжет Балканската война, самата война не е в центъра на моето внимание, макар че добре я познавам. Войната не е дадена сама за себе си, а повече се акцентува върху политическата обстановка у нас. Даже и сраженията, които описвам в романа, не са напълно автентични. Те са просто фон за другите събития и промени, които се отразяват в душите и в живота на хората. . .

А и без това аз не съм стратег и не смятах за уместно да използувам военните релации, които имах на ръка през всичкото време, когато пишех книгата. По-важно беше намерението ми — с художествени средства да създам правдива представа за тогавашната война изобщо. . .

Материалът в „Към прелом“ действително е от такова естество, че често се налагаше прибягването до средствата на публицистиката, дори и до протоколност. Тогава страшно се отчаях и два месеца не написах нито ред. Но пак жената ми върна куража и когато набрах смелост, аз се върнах отново към онези места в романа, които считах за „протоколни“, и започнах да „чистя“ всичко онова, което ме дразнеше. . . И въпреки това пак се прокрадват подобни моменти, които замених направо с документи, като ги поставих в кавички: заповедите и другите документи са напълно автентични. . . В много чужди романи съм срещал цитати от документи и изобщо такава форма се практикува. . . Разбира се, за да се избягнат всякакви грешки и недоразумения, не съм спазвал точните названия на военните и политически лица, датите и даже местностите, където се радиграват военните събития. Само в редки случаи съм споменавал точните географски имена.

В замяна на това строго съблюдавах хронологията: събитията следват едно след друго, както си следваха по онова време.

Когато пишех третата и четвъртата книга („Черве на заря“ и „Към прелом“), исках да остана верен на мотото, което съм поставил на третата книга:

Наш скорбный труд не пропадет,
ИЗ ИСКРЫ ВОЗГОРИТСЯ ПЛАМЯ.
И просвещенный наш народ
Сберется под святое знамя.

Този куплет на А. И. Одоевски, написан в отговор на Пушкиновото послание „В Сибир“, винаги ми е звучал като лайтмотив в любима мелодия. Исках да остана верен на духа на времето и на онези „нови хора“, които, без да бяха на власт, имаха по-голяма духовна власт над главите ни. . . Това е така, защото между „строителите на България“ имаше такива социалисти като Димитър Благоев, Георги Кирков, Васил Коларов, Георги Димитров. . . Тези хора са ми давали много голяма психологическа енергия. Те са ми били като приятели, седнали до работната маса, и като собствената ми съвест са ме контролирали, предпазвали и насърчавали. . .

— Няма ли да ги „покажете“ на сцената?

— Аз вече ги показвам и ще ги показвам, макар и с други имена. Но в „Кипеж“ Благоев и Димитров влизат с истинските им имена. Те са ми нужни при разкриване на парламентарните борби в Народното събрание. . .

— Уверен съм, че човек, когато има точни знания и лични впечатления от политическите борби, богат опит и непосредно участие в тези борби — ще има какво да каже на съвременника. Имате ли достатъчно набран и систематизиран материал за „Кипеж“?

— Всичко е в главата ми, но много фактори и събития ме увличат, отклоняват и аз губя ценно време за прости справки, които, ако не направя, имам чувството, че ще се обърне земята. И ги правя и отново се натрапват външни „лица“, случайни „герои на времето“, които запълват съзнанието и затормозват работата ми.

— Как се „освобождавате“ от тях? Как преодолявате изобщо делничните „тегоби“, които понякога са „неотложни“, а така изморяват и понякога „изцеждат“ като лимон човека?

— Именно „изцеждат“. . . Браня се от тях също както някои колеги се бранят — като изключват телефона. . . Аз не изключвам, но извъртявам една „нула“ и той дава „заето“. Който и да ме потърси, нека си помисли, че съм си в къщи, че работя, но разговарям в момента с някого и да ме потърси по-късно. . .

— Нека се върнем към случайните „герои на времето“, които „изяждат“ или затормозват работното Ви време. Как воювате с тях?

— Тях обикновено ги изоставям, но невинаги. Те ми служат някъде като „пълнеж“ в повествованието. Вясват се тук-там и дават колорит, допълват атмосферата. Те са като цветно петно в общия пейзаж, в социалния пейзаж, ако е разрешено така да се каже. По този начин и периферийните „персонажи“ връзват действието, стабилизират го, уравновесяват го. Тогава именно извиквам „на помощ“ допълнителния „пълнеж“. . .

Изобщо много трудно се изгражда един белетристичен образ. Това не е „кадрова характеристика“, а обобщена представа за личности на епохата, *в която избухва Великата октомврийска социалистическа революция*. Тя е централното събитие, което дава изключително важно *отражение в България*. Връщам се с много голямо вълнение към това динамично време, защото сам съм преживял всичко, изстрадал съм го като войник на фронта. . . Изобщо център на романа е съдбата на моето поколение — с цялото му вдъхновение, със стремленията и разочарования, с грешките и увлеченията, с въжделените мечти и сладостни заблуди. . .

— Каква композиционна схема има „Кипеж“?

— Централна фигура е пак Минко Минин, но действието на романа се разгръща около семейството на Стател Подгоров, по-точно на Елена Стателова Подгорова. Понеже мъжът ѝ умира, тя е стожерът на семейството. Нейният син — професор Данаил Подгоров, биолог, френски възпитаник, както и трите ѝ дъщери — Маргарита, Виолета и Събинка — приемат в своя среда Минко Минин, който попада в Дирекцията на полицията и бива пребит. Лекува го Виолета. Минко Минин е активен журналист и работи във в. „Буря“, където публикува очерк и проф. Подгоров, „омаскарен“ от един буржоазен вестник по байганьовски. Напиват го разни „хаймани“, послушни мекерета на неговия противник Кънчо Кузмов, мръсник, мерзавец и политическо насекомо, което се издига до началник на тайната канцелария на министър-председателя Радославов. Този Кузмов се подиграва и със сестрата на проф. Подгоров — Маргарита, — като прави безуспешни опити да я опозори в една вила в полите на Витоша, като ѝ „връща годежа“ чрез публично съобщение в печата.

Едно време в печата всичко се печаташе. Тогава започнах моята журналистическа кариера и мръсните нрави са ми много добре известни. . .

Моята цел е да покажа отвътре буржоазното общество, което никак не е единно. Не всички са мръсници като този *непентес* Кънчо Кузмов. . .

— Не разбирам значението на думата „непентес“!

— Непентес се нарича едно много интересно малайско растение, насекомоядно растение, което има интересни листа, които, щом усетят насекомото да пълзи по тях, се затварят по такъв начин, че насекомото бива погълнато от растението. Такова растение видях в Румъния. Такъв хищник-непентес е и Кънчо Кузмов. Той прави опити с много други столични мушич-

ки-момичета да ги похити, за това се сприятелява и с мадам Вартоломея, която държи съмнителен дом с долнопробни „студентки“ с жълти паспорти. . .

— Всички герои ли са от „категорията“ на Кузмов?

— Не всички са като този фамозен Кузмов. В тази среда растат и хора като асистента Веселин Врачев. За прототип на този мой герой използувам някои черти от съдбата на проф. Асен Златаров. Веселин Врачев се различава малко от Златаров, но и той произнася реч в Университета по повод убийството на Жан Жорес, и той е хуманист като Златаров и заслужил човек сред българското студентство и нашата културна общественост.

Освен Веселин Врачев действуващи лица в романа са личности като Димитър Благоев и Георги Димитров, Александър Стамболийски и приятелите на Минко Минин, които се борят против войната и военните заеми за социален прогрес. . .

— Ясни ли са Ви всички подробности, осветляващи основната идея на романа?

— Още не всички подробности са ми ясни, а камо ли основната идея. Като казвам това, не искам погрешно да бъда разбран — в моята „Панорама на една епоха“ основната идея е ясна още от първите четири книги. В тази пета книга „действието“ продължава. То се „носи“ и от „нови хора“, и от познати герои като главния герой Минко Минин, но все още не ми е ясно напълно, в подробности, как конкретно ще покажа действителния „кипеж“ в тази неповторима епоха, за да оправдая и името на романа си. Ето това ми е трудно в момента. У Йовковия разказ „По жицата“ има една мисъл — „Боже, колко мъка има на този свят, боже!“ — подобна мисъл ми е потребна като „основна идея“. Около такава мисъл, като обединяваща, трябва да се навържат всички образи, случки и събития. . .

Върти ми се в главата от няколко дена една мисъл и все още не мога ясно да си я избистря. Питам се: кой причинява човешката мъка, щом я има толкова много по света, според Йовковия герой. Отговор на този мой въпрос искам да дам чрез репликата на една стара женица, съпруга на прост файтонджия, отправена съчувствено към опозорената Маргарита: „Лоши хора има на тоя свят, чедо, лоши!“ Как точно ще осъществя този мой замисъл, засега не ми е много ясно. . .

— Какво в момента най-много Ви затруднява?

— Огромният материал! Аз въвеждам в действието епизоди от живота на цар Фердинанд и Елеонора, на Радославов и „Фуше“, шефа на полицията, дворцовите интриги и международните борби, свързани с Балканите; набелязъл сам образа на една светска дама, която флиртува с посланиците на големите държави и ще донася за всичко научено в двореца. Същото върши и нейният мъж. Тези политически сводници ще ни свързват с живота на Народното събрание, с живота на интелигенцията и нейните търсения.

В романа ще бъдат отразени някои страни от живота и на Париж; във Виена; ще се спори за Фройд и фройдизма; ще бъдат показани парламентарните борби и ръкопашният бой между народните представители, които лично съм наблюдавал като млад журналист още като проскубано врабче. . .

Тъкмо този огромен материал трябва да се осмисли и разпредели като изживяване чрез конкретните образи. А освен това — централното събитие — Октомври 1917 г. Всичко това да се отрази не е лесно. . . Въпросът е да не се претовари един герой с много впечатления, а другите да останат бедни като манастирски мишки. Тука е трудността!

— Освен тази трудност?

— Трудно се освобождавам от опеката на моя двойник Минко Минин. Толкова години съм живял с него и през погледа му всичко съм преценявал и изведнъж да се освободя от него ми е много трудно. То е все едно да се откажа от себе си. А такова нещо е невъзможно!

— Какви други пречки срещате в творческата си работа?

— Най-голямата трудност в работата ми в момента все пак идва от влошеното ми здраве. . .

Тук в болницата ми забраняват да работя. . . Това са чисти глупости! Ако аз ги слушам и ако не работя — по-добре в Орландовци!. . .

За мене да не пиша е все едно да не живея!

Чудни хора са това лекарите! Вярват ли си, като говорят. . . Нима смятат те, че аз ако не пиша, няма и да мисля за героите си?! Аз живея с хората от моите романи. Те не ми излизат от ума! С тях лягам, с тях се пробуждам. . . А понякога идват дори и в съня ми. С Минко Минин често се разхождаме по „Леге“, спим с Димо по парковете, подлагаме си под главите борови иглици и ги покриваме с прясно сено, накосено от шопите. . . Разговарям с Димчо, с Людмил, с Хрелков. . . Те си отидоха. Всички си отидоха. . . Понякога се страхувам, че останах сам. Други път за утеха разговарям с тях и чувам гласовете им тъй, както чувам всички!. . .

Това са последните думи, които съм чул от Гьончо Белев, човек с напълно запазена памет и трезва мисъл. Само след съвсем кратко време, няма и седмица, той се раздели от „Кипеж“ и от света, за да не се върне никога вече. . .

ОТЗВУКЪТ В АТИНСКИЯ ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ ЗА УЧАСТИЕТО НА ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ В ПОЕТИЧЕСКИЯ КОНКУРС ПРЕЗ 1860 И 1862 Г.

Кирил Топалов

II

За второто участие на Григор Пърличев в атинския поетически конкурс (през 1862 г.) дълго време науката разполагаше единствено с данните, които съобщава самият поет в автобиографията си. Твърде оскъдни, те се заключават главно в следното: научил за смъртта на Братя Миладинови, Пърличев напуска гръцката столица (това става след средата на януари и преди 13. II. 1862 г. — крайния срок за подаване на творбите за конкурса), за да продължи апостолското дело на двамата народни будители; не знае нищо за съдбата на написаната през 1861 г. поема „Скендербей", която неговият приятел Яким Сапунджиев е трябвало да подаде на комисията и която същият му е върнал през юни, без да го уведоми за резултата от конкурса. Поради липса на достатъчно факти по този въпрос дори един такъв добър познавач на делото на Гр. Пърличев и автор на превода и на извънредно ценното издание на „Скендербей" като Хр. Кодов не бе в състояние да изрази категорично отношение по въпроса, дали поемата е участвувала в конкурса.[1] В полза на предположението за участие говореха две неща: първо — съобщението на В. Трайков за публикувана в „Изложения на поетическия конкурс за 1862 г.", Атина, 1862 г., преценка на конкурсното жури за „Скендербей",[2] и второ — че в горния десен ъгъл на ръкописа стоят подписите на членовете на комисията от 1862 г. Ст. Куманудис, Ал. Р. Рангавис, К. Папаригопулос и К. Асопиос.

Важен принос в осветляването на този въпрос направи Д. Кадах, която, облягайки се на няколко публикации в атинския периодичен печат, не само доказа, че макар и недовършена, поемата „Скендербей" е участвувала в поетическото състезание през 1862 г., но и съобщи някои интересни факти около това участие. Конкретно Кадах посочва следните публикации: в. „Авги" от 25 май, 4 юни, 25 юни, 30 юни и 2 юли 1862 г., в. „Меримна" от 1. VI. 1862, в. „Еон" от 4. VI. 1862 и сп. „Пандора" от 15. VI. 1862.[3] В резултат на нейната издирваческа работа станаха известни някои подробности около протичането на тържеството, основните моменти от изложението на комисията, а също така, че „Авги" съобщава предварително име-

---

[1] Вж. Г р. П ъ р л и ч е в. Скендербей. БАН, С., 1969, с. 8—9. Тук на с. 12 вж. и данни за историческите извори на поемата. Вж. подобни данни и в O. J a š a r-N a s t e v a. Die Verserzählung „Skenderbeg" von G. Prličev. Zeitschrift für Balkanologie, 1967, I; D. K a d a c h. Die Darstellung Skanderbegs und der Albaner in Prličevs „Skenderbeis" und „O Armatolos". Studia Albanica Monacensia. München, 1969; Т. *Τ ι ο χ α λ α ς. Τό επικόν ποίημα τοῦ ἐξ Ἀ'χρίδος Γριγορίου Σταυρίδου* (Prličev) *„Σκενδέρμπεης"*.

[2] Вж. Архив на Раковски, т. III, 1966. Тук е публикувано и писмо на К. Шапкарев до Раковски (от 29. III. 1861), в което се съдържа първата засега вест, че Пърличев пише новата си поема. В. Трайков цитира „Изложения. . ." по книгописна бележка.

[3] Вж. D. K a d a c h. Grigor S. Prličevs. Teilnahme an dem Athener Dichterwettbewerb 1860 und 1862. Zeitschrift für Balkanologie, 6 (1968), c. 54—61.

то на новия носител на наградата, че публикува откъси от „Скендербей“ и че въобще във връзка с конкурса в печата е избухнала полемика. Оказва се обаче, че отзвукът в пресата на провеждането на първия конкурс с името на новия меценат И. Вуцинас е доста поголям. Нашето изследване на гръцкия периодичен печат доведе до откриването на още около петнадесет публикации във връзка с този въпрос, които наред с вече известното дават възможност за очертаване на доста пълна картина на Пърличевото участие в конкурса през 1862 г., а също така и за уточняване и коригиране на някои становища на Д. Кадах.

Първото съобщение във вестниците, отнасящо се до конкурса, се появява в бр. 1050 на „Авги“ от 26. V. 1862 г., т. е. само два дни преди обявяването на наградите: „Следващия понеделник на празника на св. Дух ще се състои в университета отложеният досега поетически конкурс на г. Амвросиос Ралис. „Авги“ пожелава поемата, която ще бъде наградена на празника на красотата на светия Дух, да не бъде лишена нито от красота, нито от дух. Това впрочем е, както научава службата на „Авги“,[4] „Смъртта на Сократ“, а авторът ѝ — съжителят на г. Рангавис, младият Византиос.“ Както правилно отбелязва по този повод Д. Кадах: „По този начин се доказва, че тържественото отваряне на затворения плик според съобщението на журито е чист фарс и комисията е знаела твърде добре чие произведение ще награди.“[5] Откри се още едно потвърждение на мнението на „Авги“, че увенчаването с лавровия венец на Ал. Византиос е било предварително решено. Три дни след оповестяването на резултата от конкурса в. „Филопатрис“ (бр. 393 от 31. V. 1862) излиза със следната бележка: „Миналия понеделник се прочете в университета изложението по конкурса на родолюбивия сънародник И. Вуцинас. От оценените поеми бе наградена тази на Александрос Византиос.

Не знаем обаче как да обясним това, че преди много дни самите ние чухме от един студент от университета, че ще бъде наградена поемата на Ал. Византиос, докато името на наградения не знае никой преди разпечатването на плика, в който то е написано. Това по много начини бе изопачено и може би не без умисъл.“

Тържеството по оповестяването и връчването на наградата се провежда тази година на 28 май, по традиция в най-голямата университетска аудитория. Сравнително по-подробни описания на церемонията ни предлагат вестниците „Авги“ (бр. 1052, 30. V. 1862), „Етнофилакс“ (бр. 26, 31. V. 1862) и „Меримна“ (бр. 274, 1. VI. 1862). Предсказалият изхода от конкурса в. „Авги“ излиза и пръв със съобщение за неговото провеждане, като съвсем категорично заема и страната на онеправданият автор на „Скендербей“. Съобщението носи заглавие „Поетически конкурс“.

„Както предсказа „Авги“ в онзиденшния си брой, така и стана, като се увенча на годишния поетически конкурс на основателя Г. Вуцинас младият Александрос Византиос, Ламартин на Гърция. Лошите и пророчески езици казват, че „Смъртта на Сократ“ е подражание и в много части буквален превод и перифраза на „Смъртта на Сократ“ от Ламартин, произведение, станало ни известно от издателя на „Виенеа имера“ г. Исидорос Скилицис. Пожелаваме тези предсказания да са лъжливи и поемата да бъде преизпълнен с прелест и дух шедьовър, както казвахме, т. е. да прави чест и да прославя гръцкото име. Прочетените обаче нейни части, т. е. на „Сократ и Аристофан“, не възхитиха аудиторията, нито „Авги“, нито главния преподавател, както възхитиха прочетените откъси от поемата „Скендербей“, която и единствено трябваше да се награди според едногласното решение на многобройната публика заради езика си и живата фантазия на написалия я Григорис Ставридис, когото комисията онеправда, поддавайки се на внушения; публиката пък я почете със симпатията си и с правилната си оценка, която изрази, противно на несправедливите арбитри, осквернили с вчерашния си акт, уви! и това висше обиталище на музите.“

---

[4] Поради синонимната употреба на гръцката дума „*ὑπουργεῖο*“ със значение на „министерство“ и „служба“ Д. Кадах не е разчела правилно този пасаж и пише, че „Авги“ е научил за награждаването на Византиос от някакво министерство. Това доведе до грешка и в полезната информация, която бе направена в нашия печат за нейната работа (вж. Тр. Кръстанов Нови сведения за участието на Пърличев в атинския конкурс за поезия през 1862 г. — Литературен фронт, бр. 22, 27. V. 1971.

[5] Д. Кадах. Цит. съч., с. 58.

В информация със същото заглавие „Поетическият конкурс“ повече интересни подробности за тържеството съобщава в. „Етнофилакс“ (бр. 26, 31. V. 1862):

„Както известихме и в предишния ни брой, онзи ден в университета се състоя предложеният от обичащия музите г. И. Вуцинас поетически конкурс. Това състезание, както е известно, го бе учредил пръв г. Амвросиос Ралис. Ала тъй като по известни на обществото причини първият основател се оттегли, прие да отпуска всяка година хилядодрахмовата награда на увенчания поет родолюбеца от Одеса г. Йоанис Вуцинас; също и петстотин драхми възнаграждение на тези, които приемат всяка година да оценяват представените стихотворни творби.

Всичко единадесет поеми бяха представени на конкурса тази година, от тях три привлякоха особено вниманието на комисията. Тези именно бяха: „Скендербей“, поема от епопеен тип и написана в петнадесетсричкови неримувани стихове; „Сбирка лирически стихотворения“ и последната — „Сократ и Аристофан“, която комисията счете най-добра от всички и следователно достойна за наградата.

Около 10 ч. сутринта голямо множество от обичащи музите, и от двата пола, се стекоха в университетската аудитория, където предстоеше да се прочете изложението на арбитрите. На това събрание присъствуваха всички професори на университета, новият министър на просветата и многобройни други служители на музите. Професорът г. А. Рангавис се изкачи след това на трибуната и прочете изложението за конкурса, което всички приеха с акламации. Ясен и едновременно с това кратък, находчив в преценките си, жив в израза и благопристоен, г. докладчикът благодари много на отбраната публика, въпреки че много хора, чувайки преценката му за „Скендербей“, питаха какво стана с б и с е р и т е, които се откриха в предишния конкурс. Най-напред, в началото на речта, справедливо упреква онези, които считат такова състезание за излишно или вредно, и с много правилни сравнения доказа, че доброто е много по-важно от полезното. След това говори за мненията относно езика и прие, че поетът е творец на езика, но че абсолютно е необходимо да познава съвършено този орган, с който идва да предаде на останалите смъртни идеите си.

Ние тук не можем да препоръчаме достатъчно колко са достойни за проучване съветите, които даде г. докладчикът на онези младежи, които, без да са предопределени от природата за такова дело, губят напразно времето си с блудкави и лишени от всякаква прелест стихоплетства.

След края на изложението ректорът на университета, възрастният и уважаван Асопиос, разпечатвайки известието, в което се намираше написано името на поета, го прочете на висок глас; беше прочее, както предизвестихме, поемата на младежа Александрос Византиос, който, след като се представи, получи от ректора наградата на победата. Този младеж е едва на 20 години, ученолюбив и много буден и успя да получи наградата за поема, в която читателят може да намери много красоти. От награденатa тази поема с удоволствие поместваме по-долу част от откъсите, които се изнасят в изложението, за по-пълна информация на читателя.“

Изложението на докладчика Ал. Рангавис се публикува месец и половина по-късно в сп. „Пандора“, т. 13 от 15. VI. 1862 г. (Поместването на „Изложенията“ на конкурсните комисии през 1860 и 1862 г. в сп. „Пандора“ не е случайно, тъй като това е едно от периодичните издания с най-богато и разностранно в културно отношение съдържание. Обхваща следните рубрики: история и биографии, филология и библиография, археология, проблеми на обществото и цивилизацията, наука и техника, топография и народознание, поезия, разкази, романи, зоология, физическа история, ботаника, земеделие и др., помества творби на най-изтъкнатите гръцки писатели, както и много илюстрации. Не без значение е и фактът, че един от редакторите на списанието е самият Ал. Рангавис. Освен в „Пандора“ изложението на комисията се отпечатва, както при всички конкурси, и отделно.[6]) В началото на изложението си Рангавис изтъква ползата от провеждането на тези конкурси за развитието на езика, поезията и стихосложението, обявява се срещу препоръчвания дотогава псевдоромантизъм и най-важното — признава правото на използуване в поезията и на народния език димотики наред със смятания от

[6] *Ἔκθεσις τοῦ ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ τοῦ ἔτους* 1862. *Ἐν Ἀθήναις, Τυπογρ. Λ. Βιλαρᾶ*, 1862.

официалните консервативни кръгове (към които винаги е принадлежал и университетът) за единствен литературен език катаревуса.[7] Това е наистина голяма победа на димотицизма, като се има пред вид, че една от основните, първоначално формулирани задачи на конкурса е развитие на катаревуса.

От изложението на Рангавис става ясно, че на конкурсната комисия са представени общо 11 поеми — „една дидактична, три драматически, една лирическа и шест лиро-епически". След като отхвърля безапелационно няколко от представените произведения, Рангавис започва разглеждането на най-добрите поеми с доста подробен анализ на „Скендербей":

„Що се отнася до нас, като изоставяме на съдбата им тези пълни провали, ще се занимаем за малко само с онези от поемите, които със сигурност преминаха през най-опасните подводни скали и изглеждат достойни за някакво по-специално внимание.

Най-значителна от тях по отношение на композиция и големина е носещата заглавие „Скендербей", епопея, която има дължина седем пъти по-голяма от изискваната за конкурса. Езикът ѝ е чист, елински (в смисъл на архаичен — К. Т.) и даже извънредно много, може би повече, отколкото трябва и понякога без нужда елински. Независимо обаче от това е език точен, изразителен, добре обработен, контролиращ култивирано перо и трениран усет за доброто. Стихосложението с изключение на няколко незадоволителни елизии и хиатуси е изобщо правилно и нехармоничните стихове са редки. Но поетът, смятаме, е постъпил зле, приемайки четиристъпния ямб, обичайния петнадесетсричков стих без римуване. Ако поради немощ е отбягнал трудността на римуването, тогава явно намалява цената си в сравнение с онези, които са подложили себе си на нея и са я победили щастливо. Ако обаче, можейки да приложи римуване, го е избягнал предумишлено, в този случай не го оправдаваме. Петнадесетсричковите стихове по причина на задължителната си цезура след втората си двустъпка страдат в дългата си конструкция от голяма монотонност, когато не я лекува римуването, съединяващо ги по два или повече. Казвайки това, не забравяме, че на този неримуван стих се радва народната ни поезия; но песните ѝ са кратки и освен това стиховете ѝ са, тъй да се каже, почти обособени, обхващащи всеки един в себе си до голяма степен завършена мисъл. Римуването при употребата си не е притискащ ярем или букаи, спъващи крачката, а златна юзда, управляваща неудържимата фантазия, или цъфтящ бряг, задържащ потока на мисълта да не би, преливайки, да премине всяка мярка на любовта към красивото. И наистина някак така, изглежда, си е отмъстило на нашия поет пренебрегнатото римуване. Невъзпрепятствувани от него, текат буйно и продължително вълните на стихосложението му, заливайки всичко наоколо по своето безкрайно и монотонно протежение. Стихосложението се оказва толкова по-слабо, колкото повече се уголемява чрез синонимни епитети и излишни думи. Това, което би могло да се изрази сбито и добре в пет стиха, се казва понякога много претрупано в петдесет. Цената на тази поема щеше да бъде петократно по-голяма, ако изложението ѝ беше петократно по-малко.

Както казахме, „Скендербей" е епопея по тип, но само по тип. Съществуват неща от само себе си по-висши и от тази поезия и такова нещо е картината на народа, борещ се за свободата си. Ала макар и да е правилно и плодотворно намерението на поета да избере за герой на епосите си един от последните и славни борци за национална независимост, само подходящият избор на сюжета не е достатъчен, за да превърне историята в поезия. От исторически корен може, разбира се, да израсте едно много смело и пълно с красота поетическо цвете. Но поетът на „Скендербей" ни представя почти само този сух корен, обвит в една стихотворна обвивка. Едно от военните дела на героя на Епир, и то от второстепенните — битка между него и някой от наместниците на султана, без друго откритие и заплитане, не може да създава големия интерес, какъвто изисква поезията. Тъй като така сцената даже се ограничава, вместо чрез поезията да изглежда по-гигантски, Скендербей, напротив— слиза по-ниско и от този вид, в който го виждаме да стои в историята. Той е смел боец, той е Скендербей неукротимият според поета, който, усърден последовател на Омир, към когото изглежда доста приспособен, никога не споменава името на героя без този епитет; ала има и други смели бойци — и от християните, и от отоманците, и както е естествено, и от двете страни са мнозина тези, които

[7] Срв. *Γ. Βαλετας. Ἡ. πανεπιστημιακή κριτική κἰ ἡ επίδραση τῆς στή νεοελληνική ποίηση.* *Νέα ἑστία*, т. 22 (1937), с. 1830.

убиват и които са убивани, и никаква сериозна причина, която да оправдае едните да надделеят повече от другите, никакво особено интересно действие, издигащо се над другите и изискващо особено разказване, никаква по-отличаваща се физиономия или ясно очертан характер; нито може лесно да се познае накъде в същност се наклонява везната на справедливото и несправедливото. Както сатрапът ограбва, пленява и осквернява храмове, така говори и султанът (цитират се стихове 1927—1930).[8]

Претендиращ пък да проследи великия си вожд и в този толкова висок негов полет, въвъвежда господ да се намеси между сатрапа и Скендербей. Ала противно на Омир, който с няколко драсвания на гениалното си перо отграничава с божествено величие древните богове от произлезлите от човек, този смалява бога-вседържител и му отдава страсти, които не са достойни дори за човек, изобразявайки го например да отмъщава на отоманеца-сатрап не защото той унищожава християнски храмове, заплашва с разрушение и катастрофа, а защото Балабан се е противопоставил на божественото достойнство и на небесния порядък (цитират се стихове 3447—3458).

Ала ако се гневи срещу отоманците, и към християните въобще не е благосклонен бог. Срещу тях даже изглежда да има по-съществени причини за недоволство. Ето как говори за тези неща поетът, с някакво неясно, както изглежда, ехо от епосите на Тасо (цитират се стихове 125—153).

Когато прочее богът на справедливостта на ругаещите го християни, как да се интересуваме повече за тях? Когато богът на Силите казва на отоманеца „А аз съм с теб", как да се съмняваме напълно за изхода на борбата, който въпреки това, нека се спомене, макар и излишно, се оказва съвсем противоположен на този божествен обет?

Поемата не е лишена от епизоди; предстои, разбира се, когато се допълни, да обхване и още повече, които се съобщават само; ала всички са второстепенни, малко разнообразяващи, тласкащи, заплитащи действието или правещи го по-интересно. Един от тях, набиването на кол на Динко (23), преминава разрешените в изкуството граници и достига до ужасното. Поемата обаче има много избрани откъси, отличаващи се с изящност на стила и със старание за изработката, особено в описанията и миниатюрите. За пример от многото ще се дадат следните. Ето как се описва разположението на Фурка: (цитират се стихове 1013—1020). Ето как описва поетът конете на Скендербей (цитират се стихове 1427— 1464).

Следващото описание на градината на Скендербей, характерно за маниера на поета, е любопитно повече или достойно за похвала заради подробността си и за стигащата до прекомерност употреба на епитетите (цитират се стихове 1476—1510).

Ала за една по-пълна оценка на предимствата и на недостатъците на поемата да дадем накрая един цялостен епизод от нея (цитират се стихове 3293—3356)."

Анализът, който се прави тук на „Скендербей", е не само по-голям от анализа от преди две години на „Арматолос" и въобще по-голям от обичайното разглеждане на поема, на която няма да бъде даден венецът, както правилно обърна внимание и Д. Кадах. Той е два пъти по-голям дори и от анализа на наградената поема на Ал. Византиос „Сократ и Аристофан". Не издава ли този факт известна гузност от страна на главния оценител и не е и той едно косвено признание на истината за това, кое произведение е заслужавало в най-голяма степен лавровия венец?

С кратко съобщение за обявяване на резултатите от конкурса излиза взелият живо участие в дискусията през 1860 г. вестник „Фос".[9] В бр. 402, 30. V. 1862 г. вестникът съобщава лаконично: „Онзи ден, в понеделник, бе прочетено в университета изложението на комисията на поетическия конкурс. На поемата „Смъртта на Сократ", произведение на Алекс. Византиос, се даде хилядодрахмовата награда." Подобни лаконични информации поместват и вестниците „Атина" (бр. 3056, 30. V. 1862), „Астир тис Анатолис" (бр. 228, 2. VI. 1862) и др. Кратко отбелязване на конкурса (но с посочване на имената и на членовете на журито) намираме и

---

[8] Номерацията се взима по изданието на Хр. Кодов: Гр. Пърличев. Скендербей С., 1969.

[9] Д. Кадах смята погрешно, че тази година в. „Фос" не публикува дори и къса бележка за поетическия конкурс". Цит. съч., с. 60.

в отчетния доклад на ректора К. Асопиос, прочетен през септември 1862 г. и отпечатан през 1863.[10] Прави впечатление, че в годишните ректорски отчети на университетските конкурси се обръща специално внимание. Увенчаването на Пърличев през 1860 г. също бе отбелязано в отчета на тогавашния ректор В. Икономидис.[11] Пак в ректорски отчет — на А. Палис от I. X. 1861 г. — се дава и формалното обяснение за причината, поради която не се провежда конкурсът — „заетост" и „болест" на професорите, можещи да участвуват в комисията.[12] В тези доклади се отчитат резултатите и на останалите университетски конкурси: филологическия на Т. Родоканакис, теологическия, преводаческия, филологическия на К. Цоканос, физико-математическия, юридическия и медицинския, които имат по-ограничено университетски характер и нямат общонационалното значение и отклик на поетическия.

Смутен от разобличенията на „Авги" и „Филопатрис", както и от острата критика, която няколко дни след тържеството в. „Филолаос" прави на поемата „Сократ и Аристофан", и на решението на журито в лицето на главния арбитър Ал. Рангавис, със защитата на правотата на конкурсното решение се заема сам награденият поет Ал. Византиос. В доста консервативния в. „Етнофилакс" той публикува следната бележка, озаглавена:

„До господин издателя на „Етнофилакс"

„Филолаос", пишейки за наградената ми поема, ме ругае злостно и се старае неблагородно да покаже подозрителна добрата вяра на един от рецензентите. Съвсем съм безразличен към преценката на поемата ми от неукия издател на „Филолаос" и презирам ругатните на изгонения заради позорен живот първоначален учител Т. Мандафунис. Длъжен съм обаче, обръщайки се към обществото, да забележа следните неща: а) никой от рецензентите не знаеше до деня на награждаването, че наградената поема принадлежи на мен; б) комисията, състояща се от четирима знаменити филолози: г. Асопиос, Папаригопулос, Рангавис и Куманудис, единодушно реши, че поемата ми беше достойна за награждаване, и никой от рецензентите не е отговорен за този избор повече от другите.

Александрос Византиос"

Неудачността на подобен опит за защита на безпристрастността на комисията и за поддържане все още на версията за анонимността при наличието на разобличителните съобщения в „Авги" и „Филопатрис" е повече от очевидна. В известен смисъл Ал. Византиос се оказва в положението на Пърличев от 1860 г. — принуден е поради оспорване правотата на решението да защищава комисията и главно нейния докладчик Ал. Рангавис, който, по всичко личи, като известен поет и професор е имал действително решаващия глас при определяне на наградата. Очевидно присъствието на другите членове на комисията е било в известна степен формално и почетно; така например ректорът по задължение участвува в комисиите и на другите университетски конкурси. Неслучайно и Т. Орфанидис обвиняваше по време на предишния конкурс не цялата комисия, а лично Рангавис. Като университетски професор той несъмнено е знаел, че решаването на въпроса с наградата е в най-голяма степен във властта на неговия колега и съперник в поезията, а от 1860 г. и враг Ал. Рангавис. Разбира се, идентичността на положението, в което изпадат двамата наградени — Пърличев през 1860 и Византиос през 1862, — е само по форма, не и по същество. Защото Пърличев защищава едно безспорно справедливо решение, взето при пълно спазване на анонимността, при това към самозащита е принуден да прибегне, за да защити не само една честна кауза, но и собственото си достойнство, националното си самосъзнание, както и честното си отношение на духовна съпричастност и преклонение към античната гръцка култу-

---

[10] *Λόγος τοῦ καθ. Κ. Ασωπίου, παραδιδόντος τήν Πρυτανείαν τοῦ Ὀθωνείου Πανεπιστημίου Ἐν Ἀθήναις*, 1863.

[11] *Λόγος τοῦ καθ. Β. Οἰκονομίδου...* 1860.

[12] *Λόγος τοῦ καθ. Α. Πάλλη...* 1861. Награждаването на Пърличев (както и на Византиос) се отбелязва и в летописа за 50-годишнината на Атинския университет „*Χρονικον τῆς πρώτης πεντηκονταετίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Πανεπιστημιου... ὑπό Ι. Πανταρίδου, Αθ.*, 1889, където на конкурса е отделено голямо място; същото е препечатано и в сп. „Естия", KZ (т. 27), 1889, с. 253, 254.

ра. Случаят с Византиос е коренно различен — той се заема със защитата на едно предварително опозорено и разобличено нечестно дело. Още повече, че в този случай най-малко самият той е подходящ за ролята на свой защитник.

Засегнат от в. „Филолаос“, Ал. Византиос взима отново думата чрез твърдо поддържащия го в. „Етнофилакс“ (бр. 3, 9. VI. 1862), служейки си със същите средства, за които упреква своите опоненти:

„Господин издателю на „Етнофилакс“,

Понеже между почтени и уважаващи себе си хора не трябва да става дума за уволнения поради позорен живот основен учител Тр. Мандафунис, злостните ругатни и търгашеските лъжи на последния брой на „Филолаос“ ще останат без отговор.

Атина, 8 юни 1862

Александрос Византиос“

С по-миролюбив тон, но с недвусмислена подкрепа на решението на комисията в спора се намесва в. „Еон“ (бр. 2037, 4. VI. 1862). В кратка бележка анонимният автор упреква вестниците, които оспорват решението на конкурсната комисия. Без да се отрича по принцип необходимостта от „филологическа критика“, се изтъква, че тя не трябва да бъде така остра, че за нея са неподходящи нападките и ругатните. Неубедителността на желанието на тази бележка да се представи за обективна и безпристрастна проличава от факта, че е отправена само към едната от спорещите страни, и се заобикаля фактът, че някои от защищаващите Византиос вестници (особено „Етнофилакс“) си служат с още по-груби нападки и с недопустими за „филологическия“ спор средства. Много по-обективно и по-убедително е становището, което заема „Авги“ със забележката си, отнасяща се до в. „Етнофилакс“, публикувал в цитирания вече брой 26, 31. V. 1862 откъс от „Сократ и Аристофан“:

„Един вестник, щом публикува откъси от „Смъртта на Сократ“ на своя приятел Александър, заради истината нека публикува няколко откъса и от „Скендербей“ и ако не се осмелява самият той да каже откровено мнението си за двете, нека се посъветва с мнението на абонатите си, да видим какво ще му кажат, и тогава да ласкае и да хвали, както знае да ласкае и да хвали много сръчно приятеля си, и тогава да ни изтъква годините на възрастта му.“

За разлика от предишния път, от полемиката в 1860 г., когато с олимпийска недосегаемост взе участие едва накрая, оставяйки друг да опонира на нападките на противника му (спокоен, разбира се, и поради обективната неоспоримост на решението), сега главният арбитър и докладчик Ал. Рангавис бърза да вземе отношение към нападките лично срещу него и срещу резултата от конкурса. Той излиза с една дълга бележка във в. „Елпис“ (бр. 1154, 5. VI. 1862), в която потвърждава високата си оценка на „Сердарят“ и резервите си към „Скендербей“, а на конкретните и необорими обвинения за предрешеност на конкурса отговаря с общи фрази, продължавайки упорито и демагогски да лансира идеята за анонимност на представените творби:

„Оттогава, когато се проведе в университета поетическият конкурс на родолюбеца г. Вуцинас, се написаха за него в някои от малките вестници статийки, пълни с неуместни и неприлични бележки. И за преценките си относно стойността на увенчаната поема, която авторите на статиите нито са видели, нито са прочели, тъй като нито съдържанието, нито поне името ѝ знаят, те носят отговорност и те са главни и когато някога бъдат избрани за арбитри на поетически конкурси, никой няма да им попречи да оценяват, както искат. На отправените срещу мен лични ругатни исках, както винаги, да отговоря с мълчание. Но тъй като с всичко, което пишат и за което правят намеци, могат да излъжат незнаещите от читателите за начина, по който се извършва преценката при тези състезания, и да навредят на национален интерес и на едно смело и честолюбиво начинание на мъже, обичащи музите, не смятам за безцелно, повтаряйки това, което казах в изложението, да напомня за знание на всички, че дори и да се предположи, че арбитрите, които Академичният съвет избира всеки път и между които се отличават няколко от най-уважаваните имена на филологията на нова Гърция, предпочитат определени лица и имат неблагородното намерение да покажат благосклонност към тях, изменяйки на дълга и съвестта си, нямат сила за това, защото поемите се изпращат в университета анонимно и следователно рецензентите остават в пълно незнание относно това, кой какво е напи-

сал и забележките им са адресирани към поемата, а не към поета. Затова и най-основното от задълженията би пренебрегнал поет, ако, негодувайки, се противопостави на преценката ѝ, след като [произведението] доброволно е било подадено на нея. Никой, разбира се, няма право да го насили да приеме идеите му, ако самият той има по-различни; може, разбира се, издавайки поемата си, да потърси, ако иска, и преценката на обществото. Ала е несправедливо, когато се сърди заради тази преценка, която той е потърсил, и, разбира се, не е снизходителен и благоприличен (за да не кажем нещо по-строго), когато за тази преценка още ги и ругае.

По-различно е наистина, ако рецензентите, въпреки че поемата е анонимна, разберат от другаде кой е нейният автор и дадат своя глас за или против, подбудени от приятелство или враждебност, както авторите на статиите, за които говорим, пишат и намекват за мен. За уважението на тези господа нямам никакво право, защото никога не съм го търсил. Но за тези, които може да имат колебания за истинността на решенията на конкурсите, ще е достатъчно може би да припомня, че дори да предположим, че аз съм забравил задълженията си не само на арбитър, но и просто на честен човек, имаше и трима други арбитри от онези, които имат своя преценка и чието мнение аз приемам по-често, отколкото те моето; още повече, че решението за конкурса излезна е д и н о г л а с н о. Или прочее всички арбитри са нарушили задълженията си и са се показали благосклонни, познавайки едни от оценяваните, или останалите са станали мои слепи органи; и двете предположения са ругателни и отвратителни и недостойни да говорим за тях, ако не беше страхът да не би клеветите, колкото и груби да са, да смутят и огорчат родолюбците-меценати и да навредят на дръзновеното им дело.

Ще кажа и една дума и за една малка забележка на една статия, която няма нищо общо със статиите, за които говорихме по-горе, написана с много благоприличие и елегантност, и изразяваща се по отношение на моето изложение много благосклонно. „Много хора, казва авторът на статията в „Етнофилакс“, като чуха оценката за „Скендербей“, запитаха какво стана с намерените в предишния конкурс бисери.“ Нито знам, нито съм длъжен да проуча какво е станало с тях. По-лани арбитрите, между тях и аз, преценихме, че „Арматолос“ съдържа бисери и това го изразих тогава в изложението ми; в „Скендербей“ пък се намериха и достойнства, едновременно с недостатъци и тях ги изброих с имената им. Ако „Скендербей“ е произведение на същия поет на „Арматолос“, както чух да се говори, това не го знаеха рецензентите и това не ги интересуваше. Оценяваха поемата сама за себе си независимо от това, кой е поетът, нито пък, когато изтъкнаха качествата на „Арматолос“, са поемали отговорност към някого, че каквото и да напише някога същият поет, ще има същите като онези качества и в същата степен.

Колкото до личното ми мнение, ако искат да го знаят повдигналите онзи въпрос, не се колебая да кажа, че ако наистина двете поеми са произведения на един и същ поет, предпочитам „Арматолос“ за различните ѝ достойнства, някои от които са преки или косвени последствия на римуването, и я смятам за едно от най-хубавите произведения на филологията ни; „Скендербей“ пък поради съображения, които изказах в изложението си, смятам, че е под нейното равнище. Не твърдя, че тази преценка е безпогрешна, но е моята.

А. Р. Рангавис, докладчик на комисията
на конкурса на г. Вуцинас в 1862 г.“

Като принципно възражение на позицията на Ал. Рангавис, очевидно не без връзка и с току-що цитираното негово изложение, на следния ден „Авги“ (бр. 1056, 6. VI. 1862) отпечатва следното „Недоумение“:

„Господин Рангавис, който,както се доказа на много места и много пъти, има еластична съвест и зрение, което вижда ту бисери, диаманти и корали, ту обратното на това, и една свръхизкуствена ножица, която реже думи и отпред, и отзад, се поканва да приеме да ни реши това наше недоумение, въпреки че то се решава от само себе си от гореказаното. Питаме го прочее да ни каже дали младият Византиадис, понакуцващият малко и в ума, и в знанията поет, който, понеже не можа да вземе зрелостно свидетелство от тукашната гимназия, както знаем това ние, състудентите му, го взе от провинциална гимназия, е събрал в джоба си всички необходими качества — „познаване на древността, древнознание, дума твърде добре обрабо-

тена, безгрешна и безгреховна, най-голямо значение на всички принципи и догми и на старата, и на новата гръцка философия, особено тази на Сократ, Платон и Аристотел и т. н. и т. н." Докато друг път като пестелива Цирцея не е признавал блестящи качества нито по древнознание, нито по добро обработване на думата, нито поетическа фантазия и т. н. на действителния поет, на „Мария Доксапатри", на „Икасияс", на „Кипселидес", познавача на древността на дело и думи, високообразования и с добра фантазия г. Д. Н. Вернардакис. Пращаме го да прочете в „Пандора" тогавашното си изложение и да разреши недоумението ни. Завършвайки, казваме, че чухме да пее (. . .), че ръце фини и художествени на мъж музовдъхновен очертаха театралните описания на младия Византиос и че неговите умни археологически тетрадки направиха внезапно мъдър младия Скарлатос.

Един студент."

В отговор на тази бележка след два дни „Етнофилакс" (бр. 32, 8. VI. 1862) излиза със статия, озаглавена „Бисерите на „Арматолос", в която подкрепя Ал. Рангавис и очертава все по-определено враждебното си отношение към вестниците, оспорващи решението на журито, и особено към „Авги". Съвсем тенденциозно анонимният автор, признавайки известни достойнства на „Арматолос", преувеличава Омировото влияние в поетиката й, представяйки Пърличев като обикновен плагиатор, който е заел всичко от автора на „Илиада":

„В един брой на „Етнофилакс", в който се изказахме във връзка с поетическия конкурс, казвахме наред с другото, че мнозина, чувайки изложението на комисията на „Скендербей", питаха какво ли стана с намерените в един предишен конкурс бисери. С тази наша фраза нямахме друга цел, освен да кажем това, което наистина чухме да казват някои около нас. Тъй като обаче г. Рангавис, отговаряйки в „Елпис" на несправедливите нападки срещу него от някакви анонимни автори на статии, отговаря и на горния наш откъс, не смятаме за съвсем напразен труд да изложим и ние идеите си за онези бисери, макар че въобще нямаме претенцията, че нашите преценки могат да натежат и най-малко на критическата везна. Че наистина се намират бисери в наградената поема „Арматолос", никой не може да го отрече, и главният докладчик не каза нищо преувеличено, излагайки друг път предимствата на поемата. Въпросът обаче е дали тези бисери са изцяло свое или чуждо украшение на поемата, което поетът на „Арматолос" е присвоил удобно и безнаказано. Който е прочел наградената поема „Арматолос", е невъзможно, вярваме, да не е забелязал във всеки стих, във всяка фраза Омир, от когото в тази поемка е пренесено — може би успешно — всичко — и метафори, и образи, и характери, и нрави. Смятаме прочее, че докладчикът е длъжен да отбележи това в изложението си и да похвали или да награди поемата, но да даде поне голяма част от лавровия венец и на поета, който преди толкова века се е потрудил за успеха на автора на „Арматолос". На питащите прочее, какво стана с ланшните бисери, ние отговаряме, че поетът, поискал да отплува, и то сам, в бурното море на епопеята, и отдалечил се от своя демон-водач, претърпя корабокрушение поради естествената причина, че нямаше нужните за това сили. Ето по какъв начин се обяснява естествено, както вярваме, появилата се разлика между двете поеми на този поет и е наистина несправедливо да виним за това г. докладчика и да се губим напразно в невероятни и съвсем странни предположения."

Настъплението си „Етнофилакс" продължава в бр. 38 (16. VI. 1862), където по повод на малка статия в „Авги" помества репликата „Отговори към глупак": „В един брой на „Авги" прочетохме статийка срещу нас, която доста ни замая, докато я разберем. Ако обаче добре сме отгатнали онази гатанка, авторът на статията твърди първо, че г. Рангавис е сбъркал, като е отдал на „Етнофилакс" запитването за бисерите на „Арматолос", и, второ, че ние сме сбъркали, като сме приели за истина грешката на г. Рангавис; с други думи, авторът на статията в „Авги" смята, че и г. Рангавис, и ние всички сме изгубили ума си и само той го пази. За да се информира обаче кой от всички нас го е изгубил, го препращаме към бр. 26 на „Етнофилакс", където в направеното от нас изложение за конкурса ще прочете онзи легендарен откъс. Ала понеже се случи да се намери пред нас, ще му дадем един съвет; той е именно да изучи добре книгата на Донисиос Халикарнаски за композирането на имената, за да научи как трябва да излага идеите си и да не се издава глупостта му. Когато научи прочее как да поставя думите си в редица естествено и с прелест, тогава ще може вероятно да пише по два или

три реда в „Авги“. Подбуждаме го да не се грижи много за дасията (силното придихание— К. Т.) на „Арматолос“, тъй като за това и Лонгинис, и Дионисиос Халикарнаски не са казали нито дума, смятайки го за напълно схоластично.“

През един брой (бр. 40, 19, VI.1862) „Етнофилакс“ отново намира повод за намеса в полемиката, този път във връзка с отпечатването на наградената поема. Правейки съвсем директни (макар и анонимни) сравнения със „Скендербей“, неизвестният рецензент хвали творбата на Византиос и отново изразява положителното си отношение към журито. Рецензията е озаглавена „Наградената поема“:

„Тези дни бе публикувана наградената на тазгодишния конкурс поема, озаглавена „Сократ и Аристофан“. Разбира се, тази поема не прилича нито на стремителен поток, повличащ читателя, нито на мълния, заслепяваща зрението, и с грохот, смущаващ силно слуха. Но тя е приятно поточе, което се търкаля спокойно край развалините на минали епохи и шушука под сянката им. Стихосложението е много гладко и няма нито една дума, която да не е на мястото си. Идеите се изразяват красиво и няма нищо неуместно. Може би тези, на които харесва описването на силни страсти и на големи престъпления, ще намерят тази поема студена; ала нашият поет е взел за тема един исторически факт, върху който е положил основите на строежа си и ни е показал, колкото може вярно, част от древния живот, за което ние изказваме благодарност на младия поет. Може би имахме да добавим повече от това, ако не се страхувахме да не наточим пак езиците на нашите аристарховци; освен това мнението на комисията, което бе публикувано в „Неа Пандора“, е толкова точно и справедливо, че всяка друга критика се оказва излишна.“

С още по-голяма тенденциозно-хвалебствена рецензия за поемата на Византиос излиза и в. „Ефимерис тон филоматон“ (бр. 455, 17. VI. 1862). И в тази рецензия се правят анонимни намеци за Пърличев и за тези, които защищават по-голямото право на неговата поема да бъде наградена. Прави се подмятане дори и за негръцкия произход на автора на „Арматолос“ и „Скендербей“. След като казва, че „Поемата на г. А. Византиос не намирисва на чужда муза, нито на проядена от червеите, нито на някаква библиотека“, анонимният автор продължава своята преценка за поемата с подчертаването, че тя е „гръцка, неповлияна от нищо, тукашна, оригинална“. Тенденциозността на анонимната рецензия се подсилва както от усилието да се представи съвсем младият Византиос (който впрочем много скоро се отказва от поезията и се отдава на журналистиката) за поет от голяма величина, така и от апологията, която се прави в края на докладчика на комисията Ал. Рангавис. Прави впечатление, че този вестник, „филологически и за обществено образование (възпитание“, както пише в заглавието му, не пише нищо за поетическите конкурси (поне през годините 1858—1862). Единственият случай на взимане на отношение е тази крайно тенденциозна рецензия.

На добре организираната, както по всичко личи, кампания в печата в защита на Ал. Византиос и на решението на журито и против поемата на Пърличев последователен отпор продължава да дава докрая само в. „Авги“ — вестникът, който още преди конкурса се бе надигнал в защита на истината, обвинявайки комисията, че решението ѝ е взето предварително. След като се убеждава в безсмислеността на призивите си към своите опоненти за публикуване на части и от „Скендербей“, за да може да се направи сравнение, редакцията на вестника сама се заема с отпечатване на откъси от Пърличевата поема. Така в три близки броя (бр. 1069, 25. VI. 1862, бр. 1072, 30. VI. 1862 и бр. 1073, 2. VII. 1862) „Авги“ помества откъси, съдържащи съответно от 427 до 480, от 481 до 651 и от 562 до 641 стих. Първата публикация носи заглавие „Епизод от детската възраст на Скендербей“. Липсва въвеждащ текст, не се посочва дори и името на автора, очевидно се разчита на извънредно много порасналата популярност на поемата в резултат на разгорялата се дискусия. Третата публикация завършва с обещание за нови продължения, които обаче не последват. Наскоро обаче (бр. 1079, 11. VII. 1862) вестникът помества голямо стихотворение за съдбата на поробените балкански народи, което отново свидетелствува за по-широката, по-демократична и по-прогресивна политическа платформа на „Авги“ в сравнение с много от излизащите по онова време атински вестници, отличаващи се със сравнително консервативен и официозен дух.

Най-голям интерес представлява втората от тези публикации, тъй като е съпроводена от кратка бележка, озаглавена „Поемата „Скендербей“:

„В предишния брой на „Авги“ публикувахме откъс от поемата „Скендербей“, която арбитрите на конкурса така много онеправдаха, награждавайки вместо нея някакви жалки стихове, намирисващи алафранга. Публиката осъди пристрастните арбитри и отдаде справедливост на онеправданата поема, чийто автор е известният във филологическия свят Григ. Ставридис, младеж, съвършено беден, но владеещ много добре гръцки език, както свидетелствува поемата, чиито откъси ще продължим да публикуваме за осветление на основателя на конкурса г. Вуцинас, който, вярваме, ще се постарае да удовлетвори достойнството на младежа Гр. Ставридис с някакъв богат дар.“

По време на тези публикации, съвсем очевидно в отговор на инициативата на „Авги“, с два последователни броя се намесва в дискусията и в. „Меримна“. Че тази намеса е част от организираната вероятно от Рангавис кампания, показва фактът, че в бр. 278 съвсем нелогично, с повече от месец закъснение, се привежда част от изложението на конкурсната комисия, а в бр. 279, освен че се взима съвсем тенденциозно страната на докладчика и на неговия изборник Византиос, се поема защитата на Рангавис и срещу отправени от в. „Евангелизмос“ обвинения във връзка с назначаването на професора за министър на външните работи. (За потесните връзки на този вестник с Рангавис свидетелствува и фактът, че именно на неговите страници — бр. 168, 20. V. 1860, — отговаряйки на обвиненията на Т. Орфанидис, Ал. Рангавис със заявлението, че няма нищо общо с редактирането на в. „Омония“; пак същият вестник — бр. 284, 4. VIII. 1862 — помества обявлението на Рангавис за издаването на новия му вестник „Евномия“.) Ще цитирам само част от статията в бр. 279, 3. VII. 1862, в която проличава най-ясно позицията на вестника по дискусията около наградата:

„В предишния брой, помествайки част от изложението на комисията на поетическия конкурс, отнасяща се до наградената поема на младежа Ал. Византиос, бяхме поставили за предисловие следващите кратки бележки, които обаче бяха пропуснати при връзването на страницата поради липса на място:

„И настоящата година решението на комисията, натоварена по решение на Академичния съвет да оцени подадените поетически произведения за подновения от родолюбеца г. И. Вуцинас поетически конкурс, нямаше щастието да избегне оплакванията и критиките. По принцип според нас в критиките няма нищо неуместно или осъдително; комисията оценява поетическите произведения, подрежда ги, както тя прецени, всяко едно според цената му, решава и награждава най-доброто; публикува накрая изложението си и по някакъв начин дава смисъл на делото си; така всеки един има правото да се съгласи или да не се съгласи с мнението на арбитрите; има обаче едновременно с това и дълга, особено когато не е съгласен, да изложи причините и да поддържа благоприлично и научно противоположното си мнение. Когато критиките са неопределени, когато са лишени от научни аргументи и здрав разум, когато даже се забъркват с лични обвинения и клевети, тогава тези критики са достойни за най-голямо презрение, защото показват заедно с другото и критиците като неблагородни и непризнателни.

Нямаме способност да оценяваме според приетите принципи стойността на всяка една от подадените за конкурса поеми; имаме обаче изискуемия ум след прочитането на изложението на докладчика г. Рангавис, в което се колебаем кое преобладава — начетеността и красноречието или искреността и убедителността, да кажем, че няма съмнение, че наградената поема „Сократ и Аристофан“ бе наградена добре и справедливо. Съжаляваме, загдето нямаме място да поместим тук цялото изложение на г. Рангавис, за да се убеди и най-простият, че мърморенията срещу комисията и решението ѝ са всичко друго, но не справедливи и искрени; поместваме само частта от изложението, отнасяща се до наградената поема на младежа г. Александър Византиос, към когото и ние отправяме тази приятелска забележка, че ще направи добре, макар и да е по-късно, ако пожелае да разшири споменатата своя поемка според съветите на комисията, защото е повече от нужното за публикуване къса и кратка. Сюжетът ѝ е такъв, че поетът може да разшири границите на произведението си.“

В кампанията за подкрепа на наградената поема се включва и в. „Тилеграфос“, който в брой 31, 27. VII. 1862 г. (два месеца след провеждането на конкурса!) съобщава за награждаването на Византиос и помества хвалебствена рецензия. Очевидно доста закъснялото съобщение за награждаването има задачата просто да даде повод за рецензията. Хвалебствени ре-

цензии за доста незрелите поетически произведения на съвсем младия Византиос този вестник помества и през 1860 и 1861 г.

Последната дума (според досегашните ни проучвания във връзка с полемиката остава на в. „Авги", който два месеца по-рано бе казал и първата. Това е една хаплива бележка, адресирана към Рангавис и Византиос: „Учудваме се, че г. Алекс. Византиос, поетът, когото г. Алекс. Рангавис роди от устата си, най-духовитата и най-бъбривата от всичките човешки уста, не е обогатил, имитирайки братя Суцос, поемата си с необходими забележки; защото „Авги" и някои негови приятели, като я прочетоха, я намериха на много места неразбираема и тъмна."

Проучването на цариградския, провинциалния, както и на излизащия в Египет (където по това време живее голяма гръцка колония) гръцки печат показа, че интересът към поетическия конкурс прескача, макар и не често, границите на столицата. Така в бр. 255, 4. IV. 1859 цариградският вестник „Тилеграфос ту Воспору ке Византис" съобщава за провеждането на конкурса и за повторното увенчаване на Г. Залокостас. Излизащият в Ермуполис в. „Ипотис" помества в бр. 31, 18. XII. 1862 известие за смъртта на първия основател на поетическия конкурс Амвросиос Ралис. Цариградският „О анатоликос астир", отделящ голямо място на църковния въпрос, поместващ често и дописки от България, съобщава в рубриката си „Библиография" за излизането на поемата на Ал. Византиос „Сократ и Аристофан", „наградена на поетическия конкурс 1862" (бр. 45, 8. VIII. 1862). Може би най-интересният отзвук в извънатинския печат и най-куриозният резултат на разгорялата се и несъмнено следена с интерес и в провинцията дискусия е съобщението на излизащия в Месолонги в. „Елиника хроника" (бр. 118, 6. I. 1863), че се е появил наследник на самия герой Скендербей.

Един късен отзвук на полемиката между Пърличев и Орфанидис от 1860 г. се появява, както обърна внимание на това Д. Кадах, през 1866 г. във в. „Храсалис" (бр. 94, 30. XI. 1866). В статия за Македония един студент на Т. Орфанидис по медицина на име С. Кармицис (според някои сведения погърчен влах от Охрид) заема остро отрицателно становище по отношение на „Арматолос", обвинявайки Пърличев, че е подвел журито с една поема, която е почти дословен превод на българската народна песен за Кузман капитан. Заемайки страната на Орфанидис, авторът на статията „непряко приема обвиненията на Орфанидис срещу националната принадлежност на Пърличев", както отбелязва и Д. Кадах.[13]

Д. Кадах посочи две истории на гръцката литература, в които се споменава за Гр. Пърличев: „История на новогръцката литература от нейното начало до наши дни" (Лайпциг, 1884) от Ал. Рангавис и Даниел Сандерс, издадена в поредицата „История на световната литература в отделни изображения" и „История на византийската и новогръцката литература" (Лайпциг, 1909) от Карл Дитрих. Карл Дитрих противопоставя поезията на Пърличев на модерното по онова време в Гърция класицистично музейно изкуство и посочва връзката на поемите му с романтичната фолклорна юнашка поезия.[14] Нашето изследване установи съществуването още две истории на гръцката литература, (и двете от Ал. Рангавис), в които се говори за Гр. Пърличев. В издадената в Атина на гръцки „Кратка история на новогръцката филология (с. 81) във връзка с Пърличев се казва следното:

„Също повече към архаичната фраза клони и Ставридис от Тракия, чиито епически опити „Скендербей" и „Арматолос" обещаваха немалко за бъдещето, ако бе продължил да се грижи за музата си.

Принудени сме да се ограничим с най-представителните, изпускаме другите, на едни от които творбите са с по-малка стойност, а на други са по-малко характерни за оригиналната национална филология или не са достигнали до такава зрелост, върху която да разцъфти съвършенството."

В издадената на френски „Литературна история на съвременна Гърция" (Париж, 1877, с. 181—186) в раздела „Епическа поезия. Антониадес, Ставридес и др." Рангавис споменава за „Арматолос" (но без да казва, че е била наградена) и привежда цитати и част от изложе-

---

[13] D. K a d a c h. Die Polemik Orphanidis — Prličev anlässlich des Athener Dichterwettbewerbs 1860. Zeitschrift für Balkanologie, VIII/1, c. 86.

[14] D. K a d a c h. Grigor S. Prličevs Teilnahme. . ., c. 60—61.

нието си за „Скендербей“ от 1862 г. Същият текст влиза по-късно в издадената заедно с Д. Сандерс „История на новогръцката литература от нейното начало до наши дни“. Засега не са известни други споменавания на Пърличев в гръцки истории на литературата.

* * *

Откриването на новите данни за участието на Григор Пърличев в атинските поетически конкурси осветлява един важен период от живота на заслужилия български възрожденец — атинския, като дава основания за коригиране и на някои съществуващи досега в науката погрешни или недостатъчно уточнени становища. На първо място тук стои въпросът за националното съзнание на поета. Писмата на Пърличев до Орфанидис по време на полемиката между тях, както и цитираното в първата част на настоящата публикация негово писмо до Робеви (от 28. VII. 1860) правят напълно безоснователни всякакви хипотези за „неизбистреност“ на националното съзнание на Пърличев по време на престоя му в Атина, за „прелом“ по-късно в развитието на народностното му чувство и т. н. Ясно е, че „Арматолос“ и „Скендербей“ са написани от човек със съвсем категорично определено българско народностно съзнание и че в автобиографията си и в „Мечта на един старец“ Пърличев не си приписва, както някои са склонни да смятат, патриотизъм със задна дата. За съжаление не съвсем правилно отношение по този въпрос (както се посочи в първата част на публикацията ни) зае и Д. Кадах, на която при това писаното от Пърличев в полемиката му с Орфанидис й бе известно. Д. Кадах се отнася с резерви и към твърдението на Пърличев в автобиографията, че в Атина бил наречен „втори Омир“[15]. Освен споменаването в автобиографията, че с такива думи го е нарекъл бащата на негов съученик (което наистина не може да се потвърди документално), имаме свидетелствата, които дават много публикации в периодичния печат. Виждаме, че връзката на поетиката на Пърличев с Омировата се изтъква неведнократно, дори и с упрек за прекалено подражателство. Имаме и много важното в това отношение (отбелязано и от самата Кадах) становище, изразено от в. „Фос“ в цитираната вече публикация от 29. III. 1860, където между другото се казва: „Тази наградена поема бе действително достойна за награждаване и ние поздравяваме поета, загдето в първите си крачки се представя с толкова съвършено произведение. Когато прочетохме цялата поема, се издигнахме в друга поетическа сфера и фантазията ни блуждаеше в героични места и за много време мислехме, че ч е т е м с а м и я О м и р (разр. м. — К. Т.) — толкова го наподобява в описанията и нравите.“ Очевидно е след всичко това, че твърдението на Пърличев за сравняване с Омир не е лишено от основания. Извън всяко съмнение е освен това и фактът, че още с първата си поема Пърличев е станал много популярен. За това говорят редица свидетелства: предложението на автора на „Папеса Йоана“ Еманоел Роидис към Пърличев да преведе от френски две стихотворения от Шатобриан, което Пърличев и прави,[16] определението на в. „Авги“ (30. VI. 1862) за Пърличев като за „известният във филологическия свят Григ. Ставридис“, съобщението на в. „Етнофилакс“ (31. V. 1862), че при обявяването на наградата „много хора, чувайки преценката му, питаха какво стана с б и с е р и т е, които се откриха в предишния конкурс“, самият факт, че Пърличевото награждаване през 1860 г. намира много по-широк отзвук в печата от по-голямата част от всички провеждани дотогава и след това поетически конкурси и мн. др. Цитираното по-горе съобщение на „Етнофилакс“ се оказва в случая много важно, тъй като свидетелствува, че стилът на Пърличев е бил вече познат на голяма част от публиката, а това прави много вероятно и предположението, че и на журито веднага е станало ясно кой е авторът на „Скендербей“

По-убедително изглежда становището на Кадах, че е много вероятно Пърличев да е знаел за резултата от втория конкурс, тъй като по това време от 1100 абоната на „Пандора“ (където

---

[15] Вж. D. K a d a c h. Grigor S. Prličevs Teilnahme. . ., c. 51.

[16] Вж. C h a r a l a m b o s K. P a p a s t a t h i s. Grigor Pĕrličev traducteur de Chateaubriand en grec. Cyrillomethodianum. II. Thessalonique 1972—1973, c. 155—159. Тук е даден оригиналният и гръцкият текст на тези две стихотворения — „Балада за Лотрек“ и „Балада за Абен Хамет“.

е отпечатано изложението на Рангавис) две трети са се намирали в турските области, в които освен редовния абонамент са били изпращани безплатно за училищата и общините още сто екземпляра. Че Пърличев не е бил индиферентен към съдбата на втората си поема, свидетелствуваха фактът, че е започнал да превежда и нея, и както посочи още Хр. Кодов, при стих 736 на ръкописа си е отбелязал: „Дотук преведох, а сега започвам последната песен.“[17] Най-вероятно е премълчаването на резултата от втория конкурс да се обяснява наистина с „нараненатa гордост“ на честолюбивия поет.[18]

Нови изследвания на гръцкия периодичен печат вероятно ще доведат до откриване на още факти във връзка с престоя на Пърличев в Атина. Не е изключено в някои вестници, останали недостъпни за нас поради реставрация или в библиотеките, в които сме имали възможност да работим, да се открият дори и други стихотворни творби на Пърличев, за създаването на каквито има известни податки в Автобиографията му. Всичко това би спомогнало още повече за осветляване на едно от най-интересните явления в историята на балканското духовно сътрудничество през XIX в.: участието на един български поет в живота на две национални литератури и духовната му съпричастност към две национални култури при ясно определено българско национално съзнание.

---

[17] Гр. Пърличев. Скендербей. С., 1969. Увод, с. 10.
[18] Вж. D. Kadach. Grigor S. Prličevs Teilnahme. . ., с. 60.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“,
Виена/Залцбург, 1979, кн. 132

В рецензираната книжка привлича вниманието есето на Курт Клингер „Изкуството на фрагмента. Към въпроса за пръснатите и непубликувани стихотворения на Рилке.“

Курт Клингер изхожда от тезата, че един голям поет не пише незавършени стихотворения, неговите творби могат да бъдат само *недовършени* или такива, които не позволяват да бъдат доведени докрай. Особено лирическото творчество на Райнер Мария Рилке сякаш потвърждава тази според автора претенциозна теза. Едва след публикуването на неговото литературно наследство в многотомника „Събрани съчинения“ (1955—1966) става ясно, че поетическото дело на Рилке е прорязано от особени разграничителни линии, които очертават нещо повече от отделните стадии и фази на художествено развитие.

Авторът отбелязва, че Рилке е отхвърлял като неподходящ за себе си традиционния вид стихосбирки и тъкмо това е причината да се запази толкова дълго в тайна, може би за първи път в немската литературна история, цяло едно „съкровище“ от лирически находки. Поетите от класическия период, както и тези на XIX в., са разбирали под стихосбирка едно свободно разчленено подреждане на стихотворения, което по всяко време е можело да се разшири с нови творби. Разграничителните белези са били твърде условни или формални — в същност всички тези поети са създавали една единствена лирическа книга, чийто първи том са представяли в младежките си години и са я завършвали, многократно обогатена, вече като старци. По-значително разчупване на този събирателен метод извършва в същност Гьоте в своя „Западно-източен диван“. Но дори по времето на Рилке още съществува тази практика и тя се използува от неговите съвременници. В своите „Първи стихотворения“, а сетне и в „Ранни стихотворения“ Рилке вече подготвя един друг свързващ принцип, който схваща стихотворението вече не като изолирано цяло, а като брънка от обединена, цялостна мисловна и емоционална верига. Затова пък Рилке остава незасегнат от идеологията на „цикличните стихотворения“, както вито Стефан Георге подрежда в херметични кръгове. Също така Рилке не може да бъде смятан за предшественик на поетичните „мраморни дворци“, каквито пък Йозеф Вайнхебер изгражда с математически изчислени колони от стихове в книгата си „Между богове и демони“. За лирическите творби на Рилке от самото начало е характерен стремежът към обединяване по предварително осъзнат план. Книга от такива стихотворения се превръща в огледало на всички желани, узнати, предчувствувани от поета светове — или пък в тяхното противоречие: един новопридобит или новороден космос. Тези стихотворения свидетелствуват, че са произлезли от едно общо вдъхновение или гравитират около едно вълнение, стремят се към него, проникват в него. Това движение към „сърцевината“ е духовният двигател още в първите стихосбирки на Рилке, преди той да се прояви с такава поразяваща сила в книгите му „Часослов“, „Дуински елегии“ и „Сонети към Орфей“. Така погледнато, „Книга на образите“ (1902—1906) се различава от „Нови стихотворения“ (1907) по това, че съзерцаващият субект се оттегля от танца на въображението и се обръща към по-настоятелния призив на обектите да бъдат обхванати зримо — ала тези стадии не се различават в тяхната синоптична амбиция да обхванат с помощта на езика всички постижими явления на опита и така да се докоснат до „ядката на всемира“, до тайната на битието, до „двигателя на нещата“, да бъдат вдъхновени от него и да се поставят в негова служба.

Така, посочва Курт Клингер, стихотворението се устремява към двойно съвършенство: веднъж то се развива по отношение на възможно най-голямото обхващане на замисъла и втори път в своя чист, освободен от примеси облик то търси мястото си в световната цялост. Не е достатъчно стихотворението да бъде убедително езиково образуване. Едва когато то открие тайнствено предопределената му територия в космическата картина, то е изпълнило художественото си предназначение. Така стихосбирките на Рилке напомнят концентрични окръжности около една основна сърцевина и всяка негова книга е едно ново творческо преображение на поета. Рилке в „Нови стихотворения“ е различен от Рилке в „Сонетите“, посочва авторът, и въпреки това остава съ-

щият, по-точно казано, пред себе си имаме същия медиум на търсени и възприети внушения от предугадената сърцевина, която магнетично се примесва в езиковите експерименти и мисловни игри, веднъж под името на жертвуващия се в песента бог, друг път като спиритуален антисвят, в който всичко съществува повторно.

Този принцип на съвършенство, скициран от Курт Клингер, определя всички стихотворения, останали непубликувани от Рилке под формата на фрагменти или цялостни творби. В тях е вложен същият стремеж за откриване на предопределената територия, но те не са намерили своето място в цялостната поетическа тъкан на някоя книга. Затова при Рилке е неоправдано желанието да бъдат издадени съчиненията му според принципа на хронологическата подредба на творбите, тъй като по този начин ще се наруши смисловото единство на книгите му. Същото се отнася и за неговите пръснати или непубликувани стихотворения, фрагменти и „посвещения", а особено много за онези „стихотворения-писма", които представляват видимият мост между кореспонденцията и лириката на Рилке. По своята същност те са пълноценен изказ на собственото „аз" на поета, като получателят в повечето случаи е само подтикът, ала не и действителен писмовен партньор. Някакъв глас, жест, привичка, ситуация, човешка съдба са събудили у поета спомена за някакво лично притежание, което той би изразил и при друг случай, стига да е била докосната мембраната на душевния му живот. Показателно е, че дори в своите „посвещения" Рилке рядко използува граматичната форма на второ лице, той предпочита да говори в първо лице множествено число. Писмата са били за Рилке средство да задържа хората в своята орбита, но и да не ги допуска прекалено близо до себе си, да ги държи в „съкровена отдаленост".

Публикуването на поетическото наследство на Рилке допринася според автора на статията за установяването на истината за „мълчанието" на поета след прекъсването на работата му по „Елегиите", за демистифицирането на неговата творческа криза. В същност Рилке не пише само в първите години след края на Световната война, а преди това е творил извънредно интензивно. Тази криза съвсем не е единствена за творческия път на поета. Нещо повече, кризите са при него продуктивна сила на недоволство от постигнатото, те са белези на мощен стремеж към преображение и обновление, т. е. признаци на напредък. Кризите изтръгват твореца от придобитото умение в изграждането на художествената форма и го връщат към първоизточника на неговия талант.

В тази връзка Курт Клингер смята, че поетиката на Рилке твърде много се различава от художествените схващания на Огюст Роден, макар че Рилке е претърпял силно влияние от френския скулптор. Спокойната, почти будистка концентрация, с която поетът съзерцава очи в очи предметния свят, трудно може да бъде изведена от пластиките на Роден, които, тъкмо обратното, проявяват тенденция към титаничност, театралност, помпозност на жестовете, към дръзка прекаленост, докато при Рилке изобразяването на индивидуални съдби и обществени впечатления притежава твърде голяма артистичност и обагреност. В тях преобладава интимното начало, а реминисценциите от библейски и митически сюжети допринасят за създаването на нов баладичен вид — лирически драми, които изразяват чрез думи своята декорация, костюми и режисура. Както актьорът пристъпва към една роля, така и поетът се приближава към своите обекти — не за да се разтопи в тях, а за да внуши вярата, че е приминал границата, че се е слял с обекта, че е станал едно цяло с „ролята" си.

Това единение със света присъствува не само в публикуваните и включени в книги стихотворения на Рилке, то е характерна особеност и на неговите фрагменти, посвещения, лирически писма и всички онова, което е останало като литературно наследство. Като самотни звезди те допълват картината на тематично разчленения творчески космос на Райнер Мария Рилке.

В. К.

Ф Р Г

„ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN".

Хайделберг, 1979, кн. 1

От по-особен интерес в рецензираната книжка е студията на Волфганг Майер от университета в Мериленд „Наблюдения върху специфичните разказни мотиви в творбата на Райнер Мария Рилке „Записките на Малте Лауридс Бриге".

Авторът си поставя за цел въз основа на някои специфични наблюдения да допринесе в изследването си за разбирането на този особено характерен за епохата роман на австрийския поет, написан под формата на дневник. Основните теми тук са пронизани от настроението, владеещо в европейската литература от началото на века, те са страхът, любовта, самотата на индивида и смъртта.

Авторът отбелязва, че „страхът" като мотив не е нещо ново в произведенията на Рилке. Този проблем е стар колкото човечеството, той очертава „границите на човека", напрежението между индивида, съществуването, смъртта, страха от нищото и абсурда. Рилке подхваща този основен проблем още в първите страници на своя роман. Париж, градът на пропадналите съществования, където теснотата произвежда особено хаотични

впечатления у героя на Рилке, съдържа тъй много от погнусата на живота, че дори „децата вече вдишват смъртта“. Така Малте се сблъсква с въпросите „Кои сме ние?“, „Откъде идваме?“, „Накъде отиваме?“, „Къде се намираме?“. Малте се опитва пред безотрадната картина на човека да направи цялостна равносметка на живота си: „На двадесет и осем години съм, а не се е случило почти нищо.“ Тази преценка произтича от разсъжденията на самия Рилке, който в едно писмо от 1904 г. споделя: „А като си помисля колко нищожно и незряло е това, което съм направил досега. . .“ В своята резигнация Малте се зарейва в детството си, за да започне още оттам равносметката. В спомените си той отново се озовава в същия град, сред същите хора, сред мизерията, която сега вижда в приюта за стари жени и душевно болни в Париж, отново изпитва чувството, което го е обземало, още като е бил дете — чувството за „величие“. И ненадейно изпълзяват старите страхове, защото мисълта за „величието“, за безличното „То“, е разбудила всеобщата опасност, неотменимата заплаха за собственото „Аз“, в което е заключен повишеният стремеж към сигурност. Малте отбелязва в дневника си впечатленията от болестта в детството: „Лежа в леглото си, а моят ден е като циферблат без стрелки. Всички забравени страхове са отново тук.“ Чувството за страх произлиза у Малте от напрежението и хаоса в отношението му към света. Малте изпитва заплахата за личността сред човешката маса в големия град. Но тук се добавя и абсурдът, познанието за „екзистенцията“ на човека, а също и страхът от смъртта. Зад всяко съществуване Рилке долавя небитието, във всеки смисъл — безсмислието.

Малте е модерен човек, наследник на романтичната епоха, но разсъждаващ съвсем „реално“, затова той е отчужден от света. Така неговото съществуване е осъзнато, то е „налично битие“, което го сблъсква с въпросите на живота. Невъзможността да им се даде сигурен отговор превръща пасивния герой на Рилке в антигерой, който се движи без посока и без надежда, но въпреки това опитва да намери изход в отрицанието и бягството.

Вторият основен мотив в романа на Рилке е „любовта“. Тя е въплътена в образа на Абелоне, чиято красота Малте се стреми да определи. Плахата сдържаност и боязън да пише за нея прекалено много в дневника си, страхът му да размишлява за нея издават неуверената му симпатия към Абелоне и сложното му схващане за любовта. Абелоне символизира самоотричащата се любов, която води към „любовта в бога“. Тя обича Единствения, нейната любов е метафизична и не се нуждае от ответност, защото чрез това ще бъде разрушена. Абелоне не изисква любов, тя е „нелюбимата влюбена“, само отдава, но не приема чувства. Нейната последна възможност е любовта в бога. Но бог не я желае. Малте отрича бога — ако съществува бог, той е у самия човек, в човешката любов.

Така в романа на Рилке се придава нова функция на притчата за блудния син, за „този, който не желае да бъде обичан“. Това е същата невъзможност да се приспособиш към житейските дадености — Малте обича Абелоне тъкмо защото тя не желае да притежава душата му и не се стреми да ограничи неговата свобода. С това се обяснява и самотата на Малте, който, за да запази своята индивидуалност, става егоист, не отдава нищо, а само взема. Загадъчният край на романа произтича от любовта, която е начало на тайна любов в бога, но без надежда за ответна обич. Рилке подобно на Кафка и Камю — посочва авторът — отрича бога, без обаче да изоставя надеждата, че въпреки всичко животът има смисъл. И така: любовта към бога е съмнителна, защото е неясно дали той изобщо съществува, ако пък съществува, това е любов без ответност.

Този мотив тематично се свързва в романа на Рилке с мотива за „самотата на индивида“. Малте е модерният човек, загубен в стълпотворението на големия град. Той осъзнава, че не притежава никого и нищо, че „пътува по света с един куфар и сандък с книги, но без любопитство“. Тук се проявява екзистенциалното съзнание на самия Рилке. В Париж Малте се научава да „вижда“, което пък Рилке усвоява от Роден. Мизерия и погнуса, свързани с боязън и страх — такива са впечатленията, които Малте добива в Париж и които още повече го превръщат в антигерой, загубил напълно почвата под краката си. В едно писмо до Лу Андреас-Саломе Рилке споделя, че за него Париж може да се сравни с военното училище, понеже и тук той се чувствува напълно сам сред множество хора. Така и самотата на Малте е цената на неговото творчество, дори сякаш сам той се стреми към страданието от усамотението. Рилке се опитва да обедини живота с изкуството, да прозре зад явленията, да проникне в хората и нещата и така да се сдобие с ново, самостойно зрение.

В романа на Рилке творчеството се схваща като терапия срещу самотата и страха. Уединението на Малте се простира чак до неговите младежки спомени. Той никога не е имал приятел. Разликата е само в това, че сега той твърде често се движи сред много хора и така е още повече сам. Действителността е останала заключена за Малте още от детските му години. Благородството на кръвта или на душата е забавило познанието му за реалния свят, на това се дължи пречупеното му отношение към живота в Париж. Но тук може да се каже — посочва авторът,— че героят на Рилке сам пожелава самотата си в Париж, за да се сблъска с живота. Той може да бъде сравнен с Гьотевия Вертер, понеже и двамата дирят усамотението на „Аза“ и го култивират до душевна болка,

която завършва с погнуса от живота. Привидно противоречие тук е копнежът на Малте по тихи места, старинни сгради, запуснати замъци и големи зали. Това желание е израз на човешкото чувство за изгубеност в света. Самотата на Малте е пряко свързана с неговия страх и познанието му за смъртта. Отрицанието на любовта в бога е според автора доказателство, че за Малте няма „връщане назад", а изходът е тоталното изолиране сред човешките маси. Така цялото поведение на Малте свидетелствува за недоволство от съществуването, което се проявява в странен егоизъм да бъдеш навсякъде, ала недостижим за хората.

Най-главният мотив в романа на Рилке е „смъртта", която връхлита над всичко съществуващо в природата и у човека; тя е онази дълбока тъга, на която се обрича зрелият човек и която той се научава да превъзмогва, за да може да живее творчески. Съществуването не е нищо друго освен осъзнаване абсурдността на живота, онова Гьотево „Умри, за да се осъществиш". Малте се сблъсква със смъртта навсякъде, тя е вездесъща. Той все още не може да осъзнае, че всеки човек е брънка от екзистенцията на човечеството. Той винаги се изолира, вижда себе си като единак, като изключение. Малте заминава за Париж след смъртта на баща си, обзет от мисли за човешката тленност. Той се бунтува вътрешно срещу смъртта, защото подобно на другите хора я носи у себе си, „както плодът — ядката". Малте узрява вътрешно и обликът му нараства от житейския опит и особено от любовта. Именно тя е двигателната пружина и съкровеният подтик на твореца.

Проблемът „живот—смърт", който Малте се мъчи да разреши, се оказва по-силен от него. Животът предхожда смъртта a priori, той е достатъчното основание на смъртта; именно срещу това се съпротивява Малте, срещу цялото съществуване, което му изглежда абсурдно. Отвращението, с което Малте рисува човешкото битие, достига често крайната мярка на прозрението в истината, смята авторът на статията. Абсурдността на вярата в бога е при Рилке обвинение срещу бога и смъртта; подобно на Камю Рилке не може да приеме смъртта на децата, които не се изживели живота си. Хората, включително и Малте, са представени в романа като зрители на драма, която те не разбират. За Малте няма изход от това прозрение.

В заключение авторът посочва, че „Записките на Малте Лауридс Бриге" са възникнали от вътрешния порив на поета да формулира художествено своя житейски опит; съществена е връзката с неговото детство, което като минало присъствува в настоящето на Малте. Тук постоянно се възвръщат елементите на човешкия живот — страхът, самотата и смъртта. Равносметката на младия герой оставя без отговор въпроса, какво ще е неговото бъдеще. Страданията на Вертер завършиха в смъртта, но по какъв начин Малте ще понася живота занапред, може само да се предполага. Известна надежда прозира от последните думи на романа: „Край на записките". Тези записки се превръщат в начало на нещо ново, а това е според автора диренето на осмислено съществуване, отхвърлянето на маскарада в живота, на недействителното, превъзмогването на смъртта без помощта на бога и осъзнаването на времето, което приближава човека към смъртта.

В. К.

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA",
Madrid, 1979, t. XLI, № 81

Мадридското литературно списание „Revista de literatura" („Списание за литература") излиза два пъти годишно като шестмесечно периодично издание на Института за испанска филология „Мигел де Сервантес" към Испанската академия на науките и разглежда въпроси на литературната теория, история и критика и естетиката. Има пет раздела: „Изследвания", „Научни съобщения", „Документи", „Рецензии за книги" и „Библиографска информация", което свидетелствува за високото научно равнище и широкия обхват на третираните в него проблеми.

В кн. 81 на списанието, обхващаща месеците юли—декември 1979 г., са поместени статиите „Царедворецът и героят в „Песните" на Хорхе Манрике" от Николас Марин, „Поетика и идеология на класическата реч" от Антонио Гарсиа Берио и „Погледът на Галдос върху обществото на Реставрацията: романите от цикъла за Торквемада" от Франсиско Вилякорта Баньос. Интересна за нас тук е статията на Николас Марин „Царедворецът и героят в „Песните" на Хорхе Манрике", която анализира задълбочено творбата на големия поет на Испанския Предренесанс Хорхе Манрике (1440—1479) „Песни на Хорхе Манрике за смъртта на неговия баща магистър дон Родриго Манрике". Авторът на изследването нарича това произведение „най-дълбоката кастилска елегия на всички времена", която според него по сила на изразената човешка болка е равна само на прочутия „Плач за Игнасио Санчес Мехиас" от Федерико Гарсиа Лорка (1935). Критикът разглежда поемата на Хорхе Манрике не само като непосредствен израз на неговата лична мъка, но и като философски размисъл за човешкия живот, за смъртта и за безсмъртието на човека, което той съзира в благородството на човешките дела. Н. Марин изтъква, че образът на бащата на Хорхе Манрике, дон Родриго Манрике, рицар и воин, е изграден на основата на несъмнената идеа-

лизация, която обаче идва не само от изключителната синовна обич на поета, а и от факта, че в този образ той въплъщава своя идеал за истинския човек, носител на благородство, смелост и достойнство. Изследователят е прав, че в образа на баща си Хорхе Манрике е изобразил положителните черти на испанеца от своята епоха — такъв, какъвто го е виждал, и такъв, какъвто е искал да бъде. Същевременно той подчертава, че поемата е създадена само петнадесетина години преди откриването на Америка през 1492 г. Това откритие слага началото на нова епоха в испанската история — епохата на Конкистата, на завоюването на Новия свят, а тя вече поражда и своите нови герои — алчните завоеватели и корумпираните царедворци, на които е противопоставен светлият образ на дон Родриго Манрике. Според изследователя, творейки на границата между Средновековието и Ренесанса, Хорхе Манрике извежда от един поетичен образ философското обобщение за истинската човешка личност, дава ни примера на истинския човек и в това е непомръкващото значение на неговите „Песни“ и за нашата епоха.

В раздела „Научни съобщения“ са включени материалите „За последните години на Лопе де Руеда“ от Хайме Санчес Ромерало, „Кеведо и математиците“ от Хосе Мария Балкелс и „Сернуда като преводач на Мериме“ от Хавиер Уерта Калво. По-специално внимание заслужава третото съобщение, разкриващо неизвестни данни за преводаческата дейност на видния испански поет Луис Сернуда (1902—1963), един от „поколението поети от 27 година“, което даде най-големите съвременни лирици на Испания: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хорхе Гилен, Педро Салинас, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Мануел Алтолагире и др. Сернуда е широко известен в Испания като поет и преводач на Шекспир и Хьолдерлин, но авторът на материала разглежда неговия превод на творбата на Проспер Мериме „Театърът на Клара Гасул“, която френският писател създава през 1825—1830 г., след първото си пътуване до Испания. Х. У. Калво свързва този превод, направен през 1938 г., по време на Испанската гражданска война, с активния интерес на Сернуда към театралното дело в Испания и със статиите му в печатния орган на Съюза на интелектуалците-антифашисти през войната „El Mono Azul“. В „Театърът на Клара Гасул“ критикът открива характерните за романтичната литература белези: подчертан историзъм, влечение към екзотиката, постоянно преплитане на трагичното и комичното, ярка контрастност. Той обяснява избора на тази творба от Сернуда с прогресивните му възгледи: в нея е силна антиклерикалната насоченост, прокарана е открито идеята за „двете Испании“ — на либерализма и консерватизма, на мракобесието и свободолюбието. Х. У. Калво подчертава, че тези идеи зазвучават още по-силно и открито в майсторския превод на испанския поет.

В отдела „Рецензии“ се открояват две публикации: на Елена Сантос Деулофей за книгата на Максим Шевалие „Фолклор и литература: устният разказ през Златния век“ и на Грегорио Торес Небрера за изследването на Хуан Мануел Росас „Поколението поети от 27 година“. В първата рецензия Е. С. Деулофей анализира подробно труда на френския испанист Максим Шевалие (автор на редица книги и статии за испанските народни романси, за влиянието на поезията на Лудовико Ариосто в Испания и за испанския ренесансов фолклор и литература), в който той разглежда проблема за взаимоотношенията между писмената литература от XVI—XVII в., наречен „Златния век на испанската литература и култура“ и традицията на устния народен разказ. Авторката изтъква съчетанието на ясния и достъпен език на книгата на Шевалие със задълбочения литературоведски анализ на традиционния фолклорен разказ. Тя подчертава, че въз основа на 157 изследвани разказа от онази епоха Шевалие стига до извода за широкото разпространение на фолклорната повествователна традиция в ренесансова Испания, разработва методите за нейното изучаване, разкрива приликите и разликите между отделните произведения. Посочвайки здравия реализъм и оптимизма на испанския фолклорен разказ през XVI—XVII в., френският изследовател го свързва тясно с ренесансовата литература, върху която той оказва силно влияние, и по-специално с „плутовския роман“, с романа „Дон Кихот де Ла Манча“ на Сервантес (образът на Санчо Панса разкрива несъмнена фолклорна основа), с драматургията на Тирсо де Молина, Лопе де Вега и Педро Калдерон де Ла Барка, с пародиите на Франсиско де Кеведо. Шевалие смята, че влиянието на тези народни разкази продължава до голяма степен и върху испанските писатели през XVII—XX в. Е. С. Деулофей подчертава яснотата, научната достоверност и голямата ерудираност на неговото изследване, придружено с подробни библиографски бележки и обяснения върху разглежданата тема.

Рецензията на Грегорио Торес Небрера за книгата на проф. Хуан Мануел Росас от университета в Сантандер „Поколението поети от 27 година“ разглежда приноса на това поетическо поколение в испанската литература и култура. Рецензентът отбелязва, че това е третата книга на Х. М. Росас по посочения проблем, към който той неведнъж се връща. В нея проф. Росас детайлно проследява естетическите, философските и социалните възгледи на групата испански поети, които тръгват от авангардизма и стихийния протест срещу обществената действителност, за да достигнат до здрави реалистични позиции: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хорхе Гилен, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Емилио Прадос, Дамасо

Алонсо, Луис Сернуда, Педро Салинас, Висенте Алейсандре — творци, създали съвременната демократична и прогресивна испанска поезия. Критикът подчертава, че книгата на проф. Росас разкрива многостранно личностите на тези поети, изявили се по-късно и като есеисти, критици, романисти и драматурзи, редактирали няколко значителни списания: „Litoral", „Mediodia", „Los Cuatro Vientos", а през Испанската гражданска война — демократичните издания „Hora de España" и „El Mono Azul". Те получават името си от организираното от тях през 1927 г. честуване на 300-годишнината от смъртта на класика на испанския барок Луис де Гонгора (1561—1627), по-късно тръгват по различни пътища, но, както справедливо подчертава Х. М. Росас, у тях има и много общо — съчетанието на новаторските естетически търсения с народните фолклорни традиции и националния дух, сливането на съвременното светоусещане с изворите на испанската душевност. Критикът е съгласен с мнението на проф. Росас, че тези поети създават „втория Златен век в испанската литература", защото „те са едно явление, наистина единствено в нашата история — така великолепно, така хармонично съчетало новото и древното", открило нови простори пред испанската поезия на XX в. — оценка, с която и ние можем да се съгласим.

В края на кн. 81 на сп. „Revista de literatura" е приложена библиографска информация за излезлите през периода юли—декември 1979 г. в Испания литературоведски трудове. Сред тях се открояват няколко монографии: „Арабската епическа поезия и кастилският епос" от Алваро Галмес де Фуентес, „Обществото и театърът в Испания при Лопе де Вега" от Хосе Мария Диес Борхе, „Народната литература в Испания през XVIII и XIX в." от Хоакин Марко и „Андалусия — характер и значение на една литературна традиция" от Хуан де Диос Руис-Копете, третиращи редица интересни проблеми на испанската литература. Привличат вниманието и изследванията върху испанската литература на Ренесанса, барока, романтизма и критическия реализъм, сред които фигурират книгата на изтъкнатата съвременна испанска писателка Мария Тереса Леон „Сервантес — войникът, който ни научи да говорим", „Калдерон и „новата комедия" на Анхел Балбуена Брионес, „Испанската елегия при романтизма" на Мария Пас Диес Табоада и „Натурализмът в Испания. Валера срещу Зола" на Луис Лопес Хименес. Най-голямо място е отделено на публикуваните през този период научни изследвания върху испанската литература от XX в., което показва засиления интерес на специалистите към съвременните автори и теми: „Рафаел Алберти — между традицията и авангардизма. Първи стихове (1920—1926)" от Хосе Луис Техада, „Литературното творчество на Хуан Гойтисоло" от Матилде Робато, „Въведение в поезията на Висенте Алейсандре" от Фернандо Лаcаро Каретер, „Светлината и мракът в театъра на Буеро Валйехо" от Хоакин Верду де Грегорио и „Блас де Отеро — слово за един народ" от Хоакин Галан.

Съдържанието на кн. 81 на сп. „Revista de literatura" свидетелствува за многопосочните интереси на испанските литературоведи и за богатия и комплексен характер на това академично литературно издание.

Р. М.

„ЯВОРОВ — РАЗДВОЕНИЯТ И ЕДИННИЯТ“,
сборник. С., БП, 1980. 678 с.

Интересът към живота, личността и творчеството на П. К. Яворов от негово време до днес е претърпял дълга еволюция. В истините за поета и оценките за него своеобразно се пречупват вълненията и тревогите, нравствените норми и естетическите разбирания на времената и поколенията. Преоткриването на поет от ранга на Яворов е достояние и задължение на всяко поколение, то е процес, неразривно свързан с живота на нацията, с нейното народностно самопознание и самочувствие. В този смисъл нашата съвременност като че беше изпаднала в дълг към Яворов. Трябваше да дойде и да отзвучи стогодишнината на поета, за да си дадем сметка, че е дошло времето за един нов прочит на Яворовото творчество, за един пречистен поглед към трагичната му човешка участ. И макар че научните сесии и честванията са едно, а пътят в осмислянето и преоткриването на един творец — друго, стогодишнината на Яворов се оказа богато ознаменувана с немалко постижения във всеобхватното разглеждане и тълкуване на личността и творчеството му. Тук имам пред вид както конкретните изследвания върху Яворовата проблематика (Ст. Илиев, П. Данчев, Н. Гайдаров и др.), така и по-общите, свързани с нарасналия интерес към проблемите на символизма и модернизма у нас. Съвременният литературен момент се оказа назрял и благоприятен, за да предизвика необходимия диалектически скок в идейно-естетическите оценки и разбирането на всестранното Яворово дарование. В очертанията на тези насоки и тенденции сборникът „Яворов — раздвоеният и единният“ заема открояващо се място. Обединил в съдържанието си статиите, прочетени като доклади на научните сесии в София и Чирпан през януари на 1978 г., със своята проблематика и стремеж към всеобхватност сборникът е придобил характер на своеобразна монография. Големи са основанията на неговия съставител Стоян Илиев да го нарече „етапен в областта на яворовознанието“.

На първо място това е така, защото сборникът до голяма степен отразява равнището на нашата съвременна литературно-историческа и литературнотеоретическа мисъл, в него е отразен диалогът между няколко поколения литератори по един от значимите и постоянни проблеми на литературното ни развитие — проблемът за явлението Яворов в българската литература, за мястото му в литературния процес и социалното битие на нацията, за измеренията на неговата творческа и житейска драма; той е обединил опита върху основата на тези в известен смисъл частни въпроси, да се направят основни заключения и изводи, отнасящи се до същностни и характерологични черти с по-голям литературно-исторически и естетически обсег; налице е стремежът фактите и явленията да се обясняват, а не да се заклеймяват от позициите на предпоставени тези, да се търси тяхното историческо обяснение върху базата на качествено нов методологически подход.

Историческият опит на нашето литературознание показа, че оценката и преоценката на Яворовото творчество не може да се осъществи без връщането към Ботевата традиция. Проблемът за Ботевото начало присъствува в голяма част от изследванията в сборника. Неслучайно върху концептуалното отношение Ботев — Яворов са изградили статиите си представителите на академичната мисъл, чийто изследователски труд е бил насочен към преоценка и размисъл върху негативното и позитивното, върху постигнатото и дължимото в оценките на тази връзка и отношение. Новото тук не е в сравнението и противопоставянето, а в опита да се открият измеренията на духовното родство, да се очертаят особеностите на характерологичното и народопсихологичното в неговите сгъстени индивидуални вибрации в изявите и съдбата на творческата личност; в опита да се проследят художествените превъплъщения на заложеното революционно и творческо начало.

При някои изследователи прави впечатление стремежът към новаторство в интерпретациите, към откриване на собствен изследователски периметър и принос в разрешаването на въпросите и проблемите. Например в разсъжденията си върху типологията на философското начало у Яворов Петър Велчев прави оригиналното си не само като метафора обобщение, че „това, което у Ботев е искра на мисълта, някаква светкавица, озарила за миг глъбините на битието, у Яворов става концепция, превръща се в сложен, противоречив, йерархично устроен душевен интериор“. Със статията си „Ав-

тобиографизмът в творчеството на Яворов“ Михаил Неделчев регистрира подчертано откривателска позиция в разглеждането на един на пръв поглед достатъчно девалвирал от прекалена „описателност“ проблем. Като проследява Яворовата „насоченост към автобиографизъм“ в определен период на личното му битие, той прави опит да очертае особеностите на „митът Яворов“, който „все още търси своята стабилност, все още не е така убедителен за всички“, за разлика от Ботевия (отново Ботев) — „отдавна вече цялостен, единен, ненакърним“.

На богата тематична и методологична основа в сборника се поставя и разглежда проблемът за Яворов и традициите в българската литература. Разбира се, няма творец, който да се изявява вън от всякакъв национален и временен контекст. По различни начини и пътища всеки е свързан с традициите, минали и бъдещи. Но проблемът добива особено значение, когато става въпрос за творец като Яворов, при когото традициите са сплетени във възел, в който особено сложно се събират различни посоки и направления; за поет, при когото е така очевидно категоричното изчерпване на едни традиционни линии и началото на нови, основополагащи за по-нататъшното развитие на литературата ни. Освен новия поглед за Ботевото начало у Яворов в сборника като цяло сериозно се поставя въпросът за Яворов и традициите изобщо. И тук се наблюдава многопосочност, стремеж да се огледа проблемът от различни страни в различни посоки — и в отношението на твореца към непосредствените му предшественици и съвременници (М. Неделчев, Йорд. Василев, Ст. Михайлова, Ив. Сарандев), и съдбата на Яворовото начало в последвалото развитие (Ел. Димитрова, Елка Константинова, Б. Вапцарова).

Сред последните, сродни в тематичната си насоченост статии се откроява работата на Елка Константинова. Нейните сравнения и съпоставки определено излизат от ограничените рамки на двойката Яворов—Лилиев и тя се превръща в повод за интересни наблюдения върху проблематиката на символизма у нас. Авторката се противопоставя на традиционното възприемане на редица термини и понятия, свързани с европейския символизъм, и подчертава необходимостта те да бъдат разчетени във връзка с онова съдържание, което внася в тях българският вариант на течението и неговите ярки български представители.

Съвсем естествено е един от най-големите поети на България, с необикновена творческа участ и житейска съдба, да бъде поставен и разгледан на равнището на европейското и световното развитие на литературата, да се подчертае духовното му родство с големите европейски и световни представители на художествената мисъл, да се открие живата му връзка и участие в общия литературен процес на континента и планетата. Към това са били насочени усилията на В. Колевски, П. Русев, В. Велчев, Н. Георгиев, П. Велчев, Ст. Илиев, С. Хаджикосев, Жак Ескенази, както и на някои от авторите, за които вече споменах. Особено положителен е фактът, че в сборника откриваме първия опит да се обхванат равностойно всички страни на Яворовата творческа личност, че той отбелязва преодоляване на тенденцията да се дава преднина на поета Яворов, като се поставя на втори план драматургът и съвсем бегло и между другото да се споменава за белетриста и публициста Яворов.

Статиите, посветени на драматургията, прозата и публицистиката на Яворов, са приносни и с издирения богат фактологически материал, и със стремежа за съвременно интерпретиране и осмисляне на тяхната естетическа стойност, на мястото им в литературното развитие на твореца и националния литературен процес.

В същността на изследването си върху Яворовата драматургия Пеньо Русев е поставил следните основни задачи: „първо, да очертае художествения език и художествената структура на Яворовите драми, като ги сравни с някои от драмите на М. Метерлинг, Х. Ибсен, А. Чехов и М. Горки, и, второ, да изследва и покаже социалистическите моменти и тенденции в драматургията на Яворов, останали неразкрити досега“. Авторът аргументирано доказва чрез анализа си, че двете Яворови драми са „модерни“, написани „в духа и с похватите и средствата, пък и с майсторството“ на посочените големи европейски драматурзи от края на XIX и началото на XX в. Според П. Русев недооценката на Яворов като драматург се крие в недостатъчната подготовка на тогавашния читател и зрител, който дълго не е бил в състояние да осмисли художествената структура на неговите драми, да разбере многозначността на неговия език и художествени средства. Трябвало е да минат десетилетия, българският театър да натрупа богат творчески опит, да порасне нивото на българската публика, за да бъдат разчетени от специалистите и разбрани от публиката Яворовите драми, да се измени основно отношението към тях. Подчертано убедителни са изводите на П. Русев, че социалистическите идеи и образите — техни носители — в Яворовите драми не са изкуствено привнесени, а са резултат на дълбоко познаване и вникване на автора в съвременната му действителност, но те могат да останат неовладени, неразкрити, ако не се разкрие и сценично претвори идейно-философският и лирикосатиричният характер на творбите. П. Русев насочва не само към онези качества на Яворовите драми, които ги правят едни от най-хубавите в българската литература, но и към тяхното винаги актуално звучене, способността им да се „обогатяват“ — като възприемането им става все по-задълбочено и творческо.

Но ако Яворовите драми са останали недоразбрани и поради това често отричани от неговите съвременници, то постиженията на поета в областта на прозата, публицистиката и критиката са отминавани с мълчание не само от неговите съвременници, но и много по-късно до наши дни. Статията на Йордан Василев, посветена на Яворовата проза, темпераментно се противопоставя на тази установена инерция. Авторът търси причините за това критическо и читателско недоглеждане в няколко посоки, между които най-важните според него са: особеностите на литературния момент, който отдава по-голямо внимание на поетическите изяви, и особеностите на литературното мислене, неговите темпове на разгръщане, неговите предубеждения. Може би авторът недостатъчно точно е дозирал навсякъде патоса на полемичния си тон, отправен към миналото, но не би могло да се отрече, че до голяма степен той е оправдан в своите изводи, насочени към качествено новите съвременни характеристики на Яворовата проза.

На Яворовата публицистика са посветени две различни по проблематика статии (В. Колевски и Е. Фурнаджиева). В. Колевски дава оценка главно на идейната и идеологическата страна на Яворовата публицистика, като подчертава, че становището на Яворов по отношение съдбата на Македония и Одринско е близко до становището на Димитър Благоев и тесните социалисти по това време. По-подробен и изчерпателен е авторът при огледа на критическата дейност на поета, където проследява отношението му към Чехов и Горки и редица български писатели — негови предшественици и съвременници.

Е. Фурнаджиева разглежда публицистиката на Яворов от друга гледна точка. Нейната статия „Затруднения при установяване авторството на Яворов в публицистиката“ ни изправя пред сложния проблем за атрибуцията на Яворовата публицистика. Тя анализира грешките и пропуските в това отношение, допуснати във всички досегашни издания на поета, и посочва, че те произтичат от пренебрегването на основното изискване на атрибуцията — комплексния подход, т. е. съпоставяне на всички възможни компоненти за и против дадено авторство. Научният подход изисква — подчертава Фурнаджиева — при съмнения и недостатъчно доказателства съответните творби да се отделят в специален дял на същите томове, в които са безспорните.

Пример за атрибутивен анализ в сборника е статията на Стефан Елевтеров, който излага съображенията си върху евентуално Яворово авторство на четири стихотворения, публикувани в сп. „Листопад“ на 26 януари 1914 г., кн. 20, с. 141, под заглавие „Трилистие“ (цикъл стихотворения: „Утро“, „Ден“, „Нощ“), и стихотворението „Сиротник“. Доказателственият материал, логически убедителен, сочи повече хипотезен и по-малко документален характер.

Статията на Жак Ескенази е посветена на преводаческата дейност на Яворов. Авторът разглежда Яворовия дебют като преводач и прави анализ на двете първи творби, преведени от поета по поръчка на Георги Бакалов — стихотворенията „На Лидия Фигнер“ от А. Л. Боровиковски и „Петру Алексееву“ от С. С. Синегуб. Анализът на Жак Ескенази показва преводаческото умение на Яворов, което се изявява още при първите му преводи. Работата на Ж. Ескенази върху тези първи прояви на Яворов като преводач със своите изводи показва, че е необходимо да бъде обърнато по-голямо внимание на Яворовото преводаческо дело, защото в случая не количествената му страна е определяща.

Голяма част от авторите в сборника се спират на особеностите на творческия процес у Яворов, изследват го от различни страни и гледни точки. Освен идейно-естетическите оценки в статиите на Г. Цанев, П. Зарев, П. Динеков, в които разглеждането на тези особености е подчинено на дистанцираната мащабна оценка с оглед мястото на Яворов като явление в историческия литературен процес, налице са и изследвания с по-директни изводи в това отношение. Разбира се, алтернативата тук е съвсем условна, защото отличителните признаци на отделните са естествено разнообразни както по предварителен замисъл, така и по обективните си крайни резултати. Наблюденията върху творческия процес у Яворов са осъществени от различните участници на различни в качествено отношение изследователски равнища, с различен коефициент на новото в тях, но присъствието им в сборника е оправдано от стремежа към монографизъм. В едни от работит преобладава информационният елемент (Велчо Велчев „Яворов и руската революция 1905—1907 г.“, Зл. Хлебарова. „На нивата и творческият процес у Яворов“ и др.),в други дори и такива привидно посветени на определена творба, натежава идейно-естетическата литературоведческа оценка със стремежа към концептулност и основополагащи изводи.

В своята статия „Сфинкс“ от Яворов и символистическата поетика“ С. Хаджикосев разглежда приноса на Яворов в поетиката на европейския символизъм и аргументирано изгражда концепцията си за мястото на поета в неговата литературна съвременност. До голяма степен доказал качествата си на ерудиран интерпретатор на европейския и българския символизъм и модернизъм, С. Хаджикосев ни убеждава в своите изводи, основани на отлично боравене с литературните факти и явления и възможностите му за компаративни екскурси с богат доказателствен материал. Като анализира поетиката на стихотворението „Сфинкс“, безспорно свързана с естетиката на символизма, авторът отчита оригиналността на това „рядко привличало погледите на изследователите“ стихотворение, която се състои в богатия мисловен потенциал и в особеното емоционално въздействие на Яворовите поетически средства.

Що се отнася до изводите му за мястото на Яворов в неговата литературна съвременност, те пряко кореспондират с преходната статия в сборника „Възникване на символизма в българската литература“ от Стоян Илиев. Той се спира пространно върху литературно-историческия момент у нас в началото на века и очертава мястото на Яворов като основоположник на символизма в българската литература. Ст. Илиев засяга този въпрос в неговия полемичен план — Яворов или Трайнов — и го разрешава така, както предполага диалектическото отношение и историческата дистанция: като търси зад индивидуалните творчески изяви онези обществено-исторически и литературни процеси, които подпомагат и обуславят тяхната поява.

Дистанцията на времето издига изследователските стремежи над дребното и конкретното и без да бъдат пренебрегвани литературните факти и явления, съвсем естествено те попадат под друг зрителен ъгъл, преценяват се съвременно, всеобхватно и обобщено. И двамата автори стигат по свои пътища в зависимост от поставените си задачи до основния в наше време исторически извод, че възникването и развитието на българския символизъм и модернизъм е процес, който не само моделира творческата индивидуалност, но и сам е моделиран от нея.

Подчертано приносен характер в осмислянето на естетико-философския характер на Яворовата лирика има споменатото в началото изследване на Петър Велчев — „Един и същ на битието с урагана. . .“ (Към философския модел на Яворовата лирика).“ Авторът недвусмислено и категорично заявява, че Яворов е „преди всичко поет-мислител“, който „се домогва до едно художествено виждане на битието като цяло“, че той е „първият наш поет, за когото философската проблематика става основен импулс на творчество“, че у него е „много силен гносеологичният елемент на вдъхновението, жаждата за познание, за разгадаване тайната на живота“. Новият прочит на Яворовата лирика от П. Велчев се състои не само в аксиологичното извличане на тезите, но и в изследователския стремеж към проникване навътре в Яворовата поетична вселена, където „вещите получават нови имена“. Авторът също разглежда отношението между Яворов и традициите (минали и бъдещи по отношение на поета), но отделя по-голямо внимание върху характера на неговото новаторство, разглежда го като явление на своеобразно, непознато преди него естетическо съзнание. Той посочва как са осмислени и претворени от Яворов такива основни философски категории като истина, ирационално, битие, небитие и пр. и установява, че у поета е налице „стремеж към създаване на своеобразен лирико-философски модел на света“, чийто метод е диалектиката. В хода на своето изложение авторът прави интересни изводи, паралели и противопоставяния, полемизира с мнения, които за мнозина са установени и нетърпящи ревизиране. Едно от големите достойнства на работата на П. Велчев е отличното боравене с категориалния апарат на двете науки — литературознанието и философията, — което му помага с лекота да открива техните допирни и пресечни точки, осъществявани в езика и стиха на Яворов. Изследването на П. Велчев е постижение в яворовознанието и личните му историко-теоретически и критически литературни търсения. То, както и следващото, на което ще се спра — „Раздвоеният и единният Яворов“ на Никола Георгиев, — са сред открояващите се в сборника.

При Н. Георгиев в още по-голяма степен се наблюдава неангажирането с предишни авторитетни мнения, противопоставянето на като че ли установени веднъж завинаги истини. Авторът поставя на преоценка един от най-дълго дискутираните проблеми, свързани с творчеството на Яворов — проблема за неговото раздвоение и единство. Той е решително против „делитбените линии в творчеството на поета да се търсят и очертават между периоди във времето и между групи стихотворения. Особеностите на това творчество и на съвременния литературен момент ни подтикват да ги потърсим и вътре в отделната творба.“ Цялото изложение на Н. Георгиев е насочено към този основен заключителен извод, подкрепен с научна добросъвестност и последователност от един блестящ анализ на едно от най-популярните Яворови стихотворения „Две хубави очи“.

Конкретно насоченият анализ не ограничава обсега на литературноисторическото и теоретическото изследване. Авторът теоретизира по такива проблеми като мястото на заглавието в литературната творба, особеностите на „лирическия“ и „епическия“ човек, по особеностите на лирическата форма „рак“ и т. н., които, така изброени, едва ли биха дали представа колко са на мястото си в хода на изложението. Анализът на творбата е ориентиран в две посоки — навътре към нейните глъбини и навън към мястото ѝ в защищаваната от изследователя художествена цялост на стихосбирката „Подир сенките на облаците“. Н. Георгиев нарича своята работа „опит да разгледа творбата в единството между значенията, които тя назовава, и значенията, които поражда и неназовано внушава“. Неговият анализ е образец за проникване в диалектическото единство съдържание — форма. Никъде авторът не го разкъсва, не го разглежда самоцелно, като се има пред вид, че става въпрос за творба като „Две хубави очи“, която традиционно се е възприемала „сантиментализирано“ като „чисто любовно стихотворение“ и като виртуозна форма, „игра със словото и стиха и нищо повече“.

Психологическата линия (една от традиционните в изследването на Яворовото творчество) е застъпена в сборника чрез статията на Никола Гайдаров „Психологически осо-

бености в творческия процес у Яворов“. Тя свидетелствува за това, че авторът на предизвикалата наскоро оправдан интерес книга „Житейската драма на Яворов“ разширява обсега на своите психологични изследвания върху поета и неговото творчество. Докато в книгата си той се интересуваше предимно от психологията на личността и нейното вътрешно и външно, духовно и социално битие, в статията си поставя нови въпроси, свързани с най-деликатната област на човешкото битие — творческия процес. Статията на Гайдаров (както и книгата му) е остро полемична. Той води полемика както с представителите на идеалистическите психологически теории на миналото, които са търсели прояви на патологична психика у поета, така и срещу съвременни психологически наблюдения, които разглеждат схематично и опростено Яворовото творчество в тази светлина, като свеждат най-често психологичната основа на творческия процес у Яворов до усещанията, т. е. до елементарната основа на човешката психика. Основните изводи на Н. Гайдаров съдържат идеята, че при разглеждането на психологичните особености на творческия процес у Яворов трябва да се борави с психологически категории от най-висш разред, каквито представляват възприятията, представите, необикновената творческа фантазия и въображение. Авторът отхвърля категорично теорията за халюцинациите като непочиваща на научна основа. И тук, както и в книгата си, Н. Гайдаров доказва своите качества на ерудиран, дълбоко вникнал в изследвания материал полемист, който прави своите наблюдения и изводи аргументирано и от позициите на научното познание.

Едва ли някой е писал по-темпераментно за Н. Гайдаров и неговата книга от Кръстьо Куюмджиев, чиято статия „Трагедията на Яворов като културно-историческа стойност“ откри пътя на книгата към читателите. Със своя концептуален характер и полемичен тон тя също заема полагащото ѝ се място в сборника.

Последната статия „Словашки преводачески и критически интерпретации на Яворов, или от автора към героя“ представя словашкия българист и преводач на Яворов Ян Кошка. Автор на изследвания върху българския модернизъм, Ян Кошка и в тази статия, макар и конспективно, се спира на невралгични моменти, свързани с историко-теоретичното осмисляне на това явление у нас. Разбира се, всеки може да приеме или не неговите изводи, но винаги е полезен погледът отстрани, съизмерването на домашните с чуждите критерии и оценки.

И за отделните статии, и за сборника като цяло естествено би могло да се каже още много, да се разгледат те и по друг начин. Но от изложеното дотук, струва ми се, става ясно, че не привеждам всички статии към еднакъв качествен знаменател и мисля, че всяка заема достойно място в сборника и осветлява една или повече страни от богатото на въпроси и проблеми Яворово присъствие в нашата литература. Освен това целта ми беше не толкова да изтъквам разликите в качествените равнища на отделните статии, колкото да проследя и изтъкна онези моменти в тях, които ги свързват и определят монографичния и приносен характер на сборника като цяло.

Надежда Александрова

„БЪЛГАРСКА ВЪЗРОЖДЕНСКА ЛИТЕРАТУРА“
от ИВАН РАДЕВ. С., „Наука и изкуство“, 1980

Втората книга на Иван Радев като че ли свидетелствува за известно преместване в интересите му на литературовед. След очерка за една от най-интересните фигури в литературната ни наука — Б. Пенев—той се насочва към възрожденската литература. Но преместването е само привидно: първата книга е методологическо „въведение“ към втората и бъдещите му усилия. В подтекста на „Българска възрожденска литература“ се чувствува желание за преодоляване и допълване на някои от постановките в капиталния труд на Б. Пенев, пък и на съвременното разглеждане на литературата ни от периода на Възраждането. Това е, струва ми се, силата, която обединява изследванията, поместени в „Българска възрожденска литература“.

Основен, най-често разглеждан и пряко свързан с националния ни характер и националната ни култура е въпросът „За забавеността на ренесансовия процес у нас“, с разглеждането му започва и Радев. Проблемът е поставен в широк исторически контекст (XV—XIX в.). Излизайки от един здрав и оправдан в случая консерватизъм, авторът оспорва крайностите на тезата за ренесансовия характер на българската култура преди XVIII в., без да отрича новото в нея, което обаче не надхвърля етапа на „зародиша“.

Търсейки причините за забавеното развитие, Радев не отхвърля тезата на Е. Георгиев за прекъсването на ренесансовия процес у нас поради преместването на центровете на европейската търговия към Атлантика и Балтика, но насочва поглед към историята ни. Робството, посочвано като причина за нещастията на българския народ още от Паисий, тук е разгледано аналитично, с комплекс следствия, определящи забавеността на развитието ни. С материалистическа непредубеденост Радев се спира на няколко проблема: премахването на българската аристокрация, ранната демократизация (за която българската култура като че ли не е подготвена), късното актуализиране на съдбата на България в общоевропейски контекст, изпускането на важните за европейските народи XV и XVI в., липсата на ренесансово движение у

поробителя. (Последното ни насочва към един особено интересен въпрос—за съвместното съществуване на българската и турската култура въпрос, който е „тера инкогнита“ за литературната ни история.)

Отличителна черта на метода на Радев, пък и на българското мислене е избягването на крайностите — отричането на ранен ренесанс не го довежда до отричане на литературния процес у нас през XVI—XVII в. Радев моделира литературния процес и разкрива загубата на универсалността на литературата по време на робството и възстановяването, „възраждането“ ѝ след Паисий. Авторът изказва тезата си за решаващото значение на самостоятелното развитие, а не на чуждите влияния: „националноспецифичният облик на нашето Възраждане има своя обусловеност и свой „архимодел“ в самата историческа съдба на българина през столетията“ (с. 20). Теза, все пак доста различна и като че ли по-адекватна от идеите на Г. Гачев, теза, към която в последно време се придържат Т. Жечев и други историци на Възраждането.

Разглеждането на релацията култура (литература) — общество (история) продължава във втората студия в един по-конкретен аспект: „Нравствените позиции на възрожденския книжовник до 20-те години на XIX в.“ Новият и принципно различен културен и исторически период идва и с чертите на една нова нравственост, чието утвърждаване проследява литературният историк. Както и в първата студия, Радев подхожда с адекватна на сложността на въпроса теоретическа задълбоченост. Интересът му е съсредоточен върху прехода от старата към новата структура на морала и отражението му върху литературата. Моралът е разгледан в триадата норма (теория), практическа и естетическа реализация („идеал“ в Хегеловото тълкуване на думата), като особено интересни са наблюденията върху приемствеността между двете структури, приемственост, имаща пряка връзка с народопсихологията ни, на която е отделено подобаващо място тук и в другите статии. Народопсихологическите наблюдения са преплетени със социално-психологически — Радев се стреми към изграждането на образа на книжовника, т. е. интелигента, носител на ренесансовото. Струва ми се, че това е методологическо изискване, което нерядко се пренебрегва в зачестилите напоследък етнопсихологически етюди.

Нравственият облик на интелигента от ранното Възраждане е централен проблем в „Българска възрожденска литература“. Радев открива в него проповедническа насоченост, придържаща се до предметния свят на българина; ангажираност с обществените проблеми; социализация на личността; рационализъм и историзъм на мисленето; грамотност, възприемана като нравствена черта; „конформистко“ отношение към религията и отсъствие на ригоризъм; жажда за дела. И, разбира се, най-ренесансовото — стремеж за изява. По отношение на последното следващите две изследвания: „Стематографията“ на Христофор Жефарович“ и „Атанас Нескович и неговата историографска творба“ (пък и работите за Софроний и Бозвели) са своеобразно продължение. В тях наред с важните въпроси за националната принадлежност на двамата книжовници, наред с качествата на техните творби и близостта им с общи южнославянски процеси, наред със сходствата и своеобразната географска „конкуренция“ (по разпространение) на „История славянобългарска“ и „История славянобългарског народа“ на Нескович се разглежда и търсенето на пътища за реализация. Радев разкрива дилемата пред ранните ни възрожденци: „или да застинат на нивото на дамаскинарския тип книжовни търсения, или да се включат в сферите на по-интензивен духовен живот на други народности“ (с. 60). П. Павлович, Жефарович, Нескович, а по-късно Берон, Пиколо, Селимински избират втория път, съумявайки да останат българи. По по-стръмния и трънлив път, може би без да се реализират напълно, поемат Паисий, Софроний, Бозвели. Радев се спира и на един трети път, носещ може би най-много лични съмнения и кризи — пътя на Н. Геров и Чинтулов. При разглеждането на всеки от възрожденците Радев ни насочва към една типология на изявите им, представена в развитие, диахронно.

„Софроний, както никой друг от края на XVIII в., е търсил пътища за творческа изява“ (с. 83). И това определя централното място, което Радев му отделя в своя труд. Най-широк е диапазонът на проявите му — проповеднически, политически, книжовни. Смутното и безпросветно време слага отпечатъка си върху неговите усилия на писател, при когото са фокусирани типичните качества на българина, но няма да е пресилено, ако се каже, че и Софроний слага своя отпечатък върху времето, преодолява го. „Променят се времената и ние се променяме в тях.“ Как ли е попаднала тази латинска сентенция в книгите му? От такъв ъгъл ни го представя съвременният изследвач.

Безспорно най-значително, но не и най-овладяното от наследството на Софроний е „Житие и страдания“. Радев прави сериозен опит за придвижване напред в разглеждането на тази творба, струва ми се, че той пръв се домогва на по-широк фронт до поетиката ѝ. Намерен е правилният подход — житието е разгледано в два аспекта: такова, каквото е в очите на автора си (т. е. „в себе си и за себе си“) и като „белетристична творба“, участвуваща в литературния живот с около половин век закъснение — „за другите“, ако си послужим свободно с терминологията на немската класическа философия.

От първия аспект въз основа на интересни наблюдения над текста и на привличане на по-малко познати документи Радев аргументирано въвежда цял ред нови хипотези. Спо-

ред него Житието е писано с цел да представи своя автор пред руските военни и дипломатически среди, с които той е във връзка. Фактологическата точност на творбата се дължи на летописни бележки, подобни на бележките на поп Йовчо, каквито Софроний е водил през десетилетията. Художествените особености се явяват спонтанно, „Софроний не е създавал творбата си със съзнанието, че „прави" литература" (с. 115), и тук е парадоксът — именно поради това неговото житие е „по-литературно" от автобиографията на П. Павлович и диалозите на Бозвели, които носят претенции за художественост. За историята на световната литература този парадокс не е без прецеденти — например претенциозните новели на Волтер и отдавна забравените му драми, имащи амбицията да превъзхождат Шекспир.

От втория аспект Радев разглежда линейната композиция, конфликта, образната система на „Житие и страдания", домогвайки се до комплексен подход, той привлича портретите и автопортретите на Софроний и изказва хипотеза, че тревненецът Д. Попски е автор не само на „Ода за Софроний", но и на портретите. Известни възражения може да предизвика скептицизмът на Радев по отношение на връзките на „Житие и страдания" със средновековния агиографски жанр. Разглеждането на инвентара от художествени средства на Софрониевата автобиографична повест (тук авторът се придържа до мнението на Л. Боева) разкрива интересна особеност: докато тропите и фигурите, психологическата и емоционално-оценъчната характеристика са повече от пестеливо използувани, то организиращите макропохвати — сказовият тип повествование с импровизационен характер, използуването на художествената категория време са широко и последователно застъпени.

Представянето на „Житие и страдания грешнаго Софрония" (де факто първата творба на новата ни белетристика) е последвано от разглеждането на „Н. Бозвели и първите стъпки на възрожденската ни проза". Двете изследвания съдържат една отдавна назряла ревизия на познатите схващания за началото на модерната ни белетристика. Пред читателя израства един, ако не „непознат" (както пише Арнаудов), то поне малко познат Бозвели. Не толкова големият общественик и борец за църковна независимост, колкото „един от първите, който се нарича „български списател". Радев е убеден, че отношението към Бозвели трябва да се съобрази със скромното литературно наследство, което той заварва, и с необходимостта от радикална нормализация на езика на Бозвели, за да се разкрият истинските му достойнства на писател. Разгледаните „Разговор с един бесарабски българин" и „Краткое начертание жизни Н. Димчовича" преодоляват схематизма, декларативността и абстрактността на популярните диалози на Бозвели и носят чертите на художествената белетристика.

Преместващи долната граница на белетристиката, Радев ревизира и мнението на читатели и изследвачи, които „по традиция „държат" най-големия ни роман („Под игото") да бъде и първият роман в литературния ни развой" (с. 193). Научното разглеждане на жанра в процес на формиране води до извода, че историческата трилогия на Каравелов „Отмъщение", „После отмъщението" и „Тука му е края" притежава качествата на романов тип повествование. Историческото мислене на Радев отхвърля досегашното пълно отричане на трилогията и открива някои нейни положителни черти: усвояването на нова тема, мащабна авторова идея, умело сюжетостроене, въвеждане на батални сцени, съотносимост с първите драми (Войников и Друмев), а и с историческите романи на Вазов („Светослав Тертер" и „Иван Александър") Радев се въздържа от разглеждане на Петко Славейковия, а и Бахтиновия въпрос „що е роман" и кога и как се е появил той в световен мащаб, въпроси, нерядко нерешими за литературните теоретици. (Показателно е, че отсъствието на жанрови определители довежда дори до чисто цифрови дефиниции — белетристично произведение с 60 000—200 000 думи. Вж. J. A. Cuddon. A dictionary of literary terms, L., 1977, p. 421.)

Интересът на Радев към формирането на жанровете и към някои пренебрегвани произведения е продължен с изследването „Хаджи Димитър Ясенов" в развоя на възрожденската драма." Тук при едно по-малко значимо само по себе си произведение е проследено утвърждаването на съвременната тема в драмата. Особено интересни са наблюденията върху взаимодействието между жанровите закономерности и метода на писателя. При липса на родна традиция Каравелов (а и творецът изобщо) търпи влияния от литературни явления, които той в теоретическите си разсъждения отрича — при „Хаджи Димитър Ясенов" са забелязани реминисценции от сензационната и романтично-сантименталната литература и това обяснява неуспеха на Каравелов, но същевременно това прави драмата интересна от теоретичен аспект.

Представянето на Каравелов в „Българска възрожденска литература" продължава с разглеждането на най-малко познатия период от неговия живот и творчество — търновския (1877—1878). Радев оспорва крайните оценки за развитието на Каравелов след трагичната 1873 г. и спирането на в „Независимост" и изнася факти, които разкриват продължението на Каравеловото участие в обществения и литературния живот.

Може би най-ярко се откроява способността на Радев да разглежда непредубедено литературните явления в изследването „Ил. Блъсков в традициите на белетристиката ни". Тук не само убедително се защищава пълноценността на участието на скромния възрожденски учител в литературния процес, но и

се показват връзките на Блъсков със следосвобожденската литература. С „Изгубена Станка“ и „Злочеста Кръстинка“ в литературата ни навлиза „българското село с неговия бит, регионални характерологични окраски и начин на живот“ (с. 184), а то е „територия за основни естетически трансформации в нашата литература“; двете повести са домашен извор на народническата литература с характерното ѝ представяне на взаимоотношението село — град, с тълкуването на патриархалните добродетели и образа на учителя; от Блъсковото използуване на пейзажа, на природа се учи и един Вазов.

В разгледаните дотук студии и изследвания Радев се спира предимно на недооценени белетристични творби. „Полемиката“ му с неоспоримите авторитети на литературната наука, с която започна тази рецензия, се води на „по-слабо овладяна територия“. Но със статията „За фолклорното начало в „Изворът на Белоногата“ той разглежда една поема, която наред с Ботевите стихове е сред най-обичаните и най-изследваните творби от периода на Възраждането. Но и тук Радев съумява да извади на бял свят нови факти за поемата и въз основа на тях да изясни особеното отношение на Славейков, а и на Вазов и К. Величков към „Изворът на Белоногата“, дължащо се на близостта ѝ до народната песен, въпреки че отсъствуват текстуални съвпадения. Според отношението на поета към творението си поемата напомня на Радев за Пенчо Славейков и „Балканджи Йово“ — и бащата, и синът не посмяват да се подпишат под тях, не ги чувствуват напълно свои. Без да е изведен открито, тук откриваме методическия принцип на Радев, според който той разглежда творбата от два аспекта — в очите на автора и през погледа на читателя. И това му помага при анализирането и на „Житие и страдания грешнаго Софрония“, и при „Изворът на Белоногата“.

„Българска възрожденска литература“ на Ив. Радев е литературоведски труд, който не трябва да мине незабелязано, както несправедливо бе премълчана първата му книга. Защото тук се защищават постановки, с които за в бъдеще ще се съобразяват изследвачите на закъсняло-ускореното ни културно развитие, на нравствеността на българина, на българската белетристика през Възраждането.

Николай Аретов

„ПОЕТИЧЕСКИЯТ ТЕАТЪР НА ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА“ от СТЕФАН ТАНЕВ.
С., „Наука и изкуство“, 1980, 184 с.

През последните години у нас особено нарасна интересът към испанската и латиноамериканската литература. Бяха преведени редица творби на Мигел де Унамуно, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Антонио Буеро Валйехо, Пабло Неруда, Мигел Анхел Астуриас, Габриел Гарсиа Маркес, Алехо Карпентиер; появиха се първите статии и рецензии за тях. Испаноезичната литература вече не е периферна художествена територия, „непозната земя“ за нашите читатели и критици, за нея все по-често се пише и дискутира, тя постепенно заема мястото си в съзнанието на съвременния българин.

Това се отнася особено за големия испански поет и драматург Федерико Гарсиа Лорка, с чието творчество българският читател се запозна твърде късно. Публикуваните в литературния печат критически материали, сред които и от автора на тези редове, положиха само началото на изследванията върху него. Затова книгата на Стефан Танев „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка (В търсене на човешката участ)“, която е първият монографичен литературоведски труд в България за Лорка, отговаря на една отдавна назряла необходимост.

С. Танев е известен с преводите и статиите си за испански пиеси. В настоящата книга, написана с аналитично задълбочен и поетичнообразен по форма стил, той разкрива нравствените, естетическите и философските основи на драматургията на Лорка, корените на неговия дълбоко поетичен, обагрен от силно социално чувство театър. Като основен проблем в тази драматургия изследователят разглежда проблема за любовта, за осъществяването на човека в границите на неговия земен живот, за себераздаването му на другите. Книгата разкрива многостранни познания върху творчеството на Гарсиа Лорка и съвременната испанска литература и ярка способност за проблемно и философско мислене. Налице е щастливо съчетание на солидна научна ерудиция, убедително защитена собствена критическа позиция и нескрита обич към твореца и човека Гарсиа Лорка, което помага на С. Танев да достигне до дълбочините на неговата драматургия.

Монографията включва обстойния увод-портрет „Федерико Гарсиа Лорка — единният и многоликият“, главите „В търсене на щастливото детство“, „В търсене на вечността“ и „В търсене на човешкото време“, развиващи основните проблеми на изследването и заключителната обобщителна част „В търсене на човешката участ“. Критикът детайлно проследява духовното и естетическото съзряване на драматурга Лорка, сложната му еволюция от куклените фарсове до големите социални трагедии, неповторимото своеобразие на творческия му почерк. Той разкрива мъчителните вътрешни противоречия у испанския поет, тревогата му за съвременния свят, показва го като неизменен търсач на „дълбоката истина за участта на човека и за неговото земно щастие“ (с. 178). Книгата завършва с кратки библиографски бележки.

Във встъпителната част „Федерико Гарсиа Лорка — единният и многоликият“ С. Танев проследява преплитането на спонтанното, импулсивно начало и строгата поетическа логика в творбите на Лорка, стремежа му за възвръщане към чистите извори на живота, към човешката радост. Поетът остава верен на себе си, без да се изолира от обществените конфликти и естетическите търсения на своите съвременници, не търси гордата обреченост на самотника, не се затваря в кула от слонова кост, а изстрадва със сърцето си човешките и художествените проблеми. „Верността към себе си у Гарсиа Лорка е вярност към една неспокойна, търсеща личност, превъзмогваща проблеми и конфликти, която се намира в процес на постоянно откриване на света и себеоткриване“, подчертава изследователят (с. 7).

С. Танев вижда в творчеството на Лорка диалектическото единство на два противоположни потока — стремежа да се пресъздадат националният живот и характер, изграждани в течение на векове, и смелите новаторски търсения на съвременната епоха. Художествените позиции на поета се определят от несъгласието му с обществената действителност и с официалната испанска култура, от бунта му срещу дълбокия консерватизъм на испанското общество, задушаващ всяка естествена проява на човешката природа. От този бунт се раждат връзките на Лорка с испанския литературен авангард от 20-те години, в който обаче според С. Танев той винаги е заемал особено място, защото не следва сляпо естетическите канони на сюрреализма, а борави твърде свободно с тях и в същност ги разрушава отвътре. В такъв смисъл звучат приведените в увода думи на самия поет: „Никак не се интересувам дали съм древен или модерен, но се стремя да бъда аз, естествен. . . В наше време поетът трябва да разреже вените си заради другите.“

Изследователят доказва, че въпреки авангардисткото му литературно обкръжение Лорка е закърмен с вековните традиции и поетичния дух на андалузкия фолклор, особено с идещото от глъбините на вековете „канте хондо“ („дълбокото пеене“), че близостта му до народната душевност и култура поражда кръвната връзка на неговото творчество с националния характер, с недрата на испанската земя. Той обаче подчертава неизменното свързване на народностната традиция у Лорка със съвременността, с обществените проблеми на XX в., със стремежа „към една поезия, която не се стеснява да руши готовите калъпи“.

В първата глава „В търсене на щастливото детство“ критикът разглежда ранната драматургия на Лорка от 20-те години, когато младият автор се обръща в естетическите си търсения към изворите на народното творчество и испанската душевност. За това спомага и времето след Първата световна война, разрушило представите за непоклатимостта на съвременната цивилизация. 20-те години са време на трескаво търсене на нови пътища в изкуството, когато много творци се озовават на кръстопът. Според С. Танев на подобен кръстопът стои тогава и младият Лорка, отхвърлил каноните на официалната култура, обърнал лице към щастливото детство на човека, на народа и на човечеството не поради закъсняла любов към примитива, а поради страстното търсене на истината за дълбоката и непокварена същност на човека. Той е прав, че завръщането към изворите, към детството на народа е породено у Лорка от чувството за нарушено равновесие в света, създаващо известна дистанция между твореца и неговите герои във времето и съзнанието. Младият автор търси в народното творчество не екзотиката, не местния колорит, а спонтанния израз на най-дълбоките човешки състояния, „търси онази велика човешка субстанция, която ни придружава от люлката. . . и ще живее дотогава, докато живее човекът“ (с. 18).

Изследователят показва как изключителната любов на Лорка към куклените театрални представления неслучайно го насочва към куклення театър, към народния фарс в ранното му творчество. Според него в народния фарсов театър, в балагана Лорка открива първичността и невинността на народа, силата и простотата на естествените неща и затова фарсовете му „изразяват нашето време, интелектуалеца на XX в., който се спира тревожен и пълен със съмнения пред културата на своята епоха, носи съзнанието, че някъде в нещо пътят е сбъркан и тръгва обратно към народа, за да търси истината и щастието“ (с. 21). На бездушното официално изкуство поетът противопоставя изкуството, пресъздаващо непосредствения живот на народа, открива в него истината за „нещата, нещицата, нещичицата на света“. В този смисъл С. Танев привежда схващането на Лорка за съвременната му испанска публика, разкриващо демократичните възгледи на младия драматург:

„Има една единствена публика, за която сме установили, че не е наш привърженик: средната публика, буржоазията, лекомислена и задоволена. Нашата публика, истинските ценители на театралното изкуство са в двата полюса: културните слоеве с университетско образование или със самостоятелна интелектуална и художествена подготовка и народът, най-бедният, най-простият народ, непокварен, девствен, благодатна почва за всички взривове на страданието и за всички изненади на остроумието.“

Мисля, че С. Танев е прав, когато твърди, че Гарсиа Лорка желае да съедини тези два полюса, да хвърли мост между културната мисъл на съвременния интелектуалец и спонтанния израз на човешката душевност, защото сам принадлежи към будната, търсеща интелигенция и се прекланя пред величието на

народния гений. С тази цел той създава двата фарса за куклен театър: „Куклата с тоягата, или Трагикомедия за дон Кристобал и госпойца Росита“ и „Сценка за дон Кристобал“, „жестокия фарс“ „Очарователната обущарка“ и „еротическата алилуя“ „Любовта на дон Перлимплин с Белиса в неговата градина“, черпещи сокове от андалузкия фолклор. Изследователят проследява развитието на посочения драматургичен цикъл, в чиято основа заляга обикнатата от народния балаганен театър тема за неравния брак между младата жена и стария мъж. В двата фарса за дон Кристобал зрителят се сблъсква пряко с материалните интереси в обществото, макар и в един първичен, примитивен вид. Тук, както отбелязва Танев, героите на Лорка още не са вътрешно раздвоени, още нямат проблеми от духовно естество, те са в същност типови театрални фигури, герои-маски, по своему симпатични, разкриващи първичната човешка същност; смешни, наивни и малко тъжни, защото Гарсиа Лорка не е древният народен кукловод, а интелектуалецът от XX в., който вече се тревожи от горчивите истини за човешкото битие. Критикът е прав, че обратният път на ранния Лорка към щастливите извори на детството, съзнателното опростяване и схематизиране на живота във фарсовете му не го води до търсената алтернатива за съвременния човек. Бягството в блажената земя на детството не може да продължи дълго — още в цикъла за дон Кристобал монолитният детски свят започва да се пропуква под напора на посложни проблеми. Това пропукване изследователят открива в двойствения образ на главния герой, митологизиран от народното въображение, оказал се, от една страна, фикция за всички, кукла, а не човек, а, от друга — старият, смешен и малко тъжен наивник дон Кристобал.

Според С. Танев усещането за двойствената същност на света, за непокриването между личността и представата за нея се налага ясно във фарса „Очарователната обущарка“ (1930), в който драматургът отново се връща към темата за неравния брак — този път между 18-годишната Обущарка и 53-годишния Обущар, към примитивния свят на ярките и силни страсти, познати ни от народния театър. Изследователят обаче подчертава същностните промени в тази творба, в която се появяват нови, духовни стойности и проблемност, разкрива как „простият фарс се оказва и притча за вечния устрем на човешката душа към недостижимите брегове на мечтата“ (с. 35). Героинята Обущарка желае да слее фантазията с действителността, копнее за истинска любов и ненавижда самотата, защото човек не е роден, за да живее сам. Тук не може да не се съгласим с категоричното мнение на критика: „Самотата е населена с призраци. . . Ние сме родени с мечтата за любов. Това е наше предопределение, наша орис, човешката ни сила и уязвимост“ (с. 36). Той посочва, че фарсът, започнал с вечната гонитба на идеалната любов, завършва с възвръщане към началото, към пропастта между действителния и въображаемия свят и затова вече не е така безобиден, както фарсовете за дон Кристобал: в него се е появила качествено нова фигура в драматургията на Лорка — поетичният образ на Обущарката.

Критикът проследява неузнаваемото развитие на темата за младата жена и стария мъж в пиесата „Любовта на дон Перлимплин с Белиса в неговата градина“ (1931), наречена от поета „еротическа алилуя“, в която непрестанно се смесват лириката и гротеската, фарсът и трагедията. Именно трагедията, защото С. Танев доказва как външно близката до народното зрелище творба ни сблъсква с основните проблеми на човешкото битие. В драматургията на Лорка за пръв път се появява образ, даден в развитие — образът на дон Перлимплин. В началото героят не е щастлив и не е нещастен, на него все още тепърва му предстои да стане човек, защото по дълбокото убеждение на Лорка „само влюбеният има право на званието „човек“. Изследователят полемизира с фройдистките и екзистенциалистки схващания на Рафаел Мартинес Надал и Андре Бьоламик за образа на дон Перлимплин, които опростяват пиесата. Истината, посочва Танев, е много по-сложна. В началото на творбата Белиса и Перлимплин още не са се пробудили за любовта, не са извървели сложния път на вътрешното раздвоение, не са осъзнали собственото си „аз“, те все още не са истински хора, а само двете начала — плътта и душата. Пробуждането на любовта у Перлимплин е самоосъзнаване на човека като индивид, откриване на света, на любимия и на себе си. Оттук до саможертвата на героя според С. Танев вече има само една крачка. Познал силата на любовното чувство, с цената на живота си той пробужда и Белиса за любовта, превръща я в човек, способен да обича. Критикът подчертава многоплановото звучене на тази творба-притча, в която вижда и саможертвата на човека в името на любовта, и вечния устрем на духа към материята, към конкретното и преходното — една монодрама, една драма на индивида, в която духът и плътта взаимно се стремят един към друг.

С. Танев справедливо посочва, че в пътуването си към изворите на народната душевност Гарсиа Лорка търси основните истини за човека, неговата незасегната от наслоенията на цивилизацията същност. Но това поетично пътуване съвсем не е идилично — неусетно за автора си героите-кукли се превръщат в хора, индивидът съзира пропукването на първичния и девствен свят. Човекът постепенно добива многопланови измерения и започва да ги търси и край себе си, да ги създава сам, когато липсват, превръща се в личност, способна на любов, саможертва и творчество, достига своето духовно пълно-

летие. Претърпявайки сложна еволюция във фарсовете на Гарсиа Лорка, пробудилият се човек се изправя пред съдбовните въпроси на своето съществуване, които започват да го тревожат. Процесът на духовно съзряване на осъзналия се индивид и осмисляне на взаимоотношенията му с останалия свят, отразен в драматургията на Лорка, е изследван във втората глава „В търсене на вечността".

Тревогата на поета за човешката съдба неслучайно се свързва с новите течения в изкуството на XX в., с появата на дадаизма и сюрреализма през 20-те години. Насочването към абсурдното, алогичното, към сънищата, мечтите и подсъзнателното е характерно за сюрреализма. Изследователят обаче подчертава, че Гарсиа Лорка използува литературните школи само дотолкова, доколкото чрез тях може да изрази своите естетически и творчески тревоги. Мисълта на поета е неспокойна, догмите са му чужди. „Противоречието е светлината на поета", упорито твърди Лорка, създаването на творбата според него прилича на „нощен лов в някаква много далечна гора". Във връзка с това С. Танев разглежда беседата на Лорка „Въображение, вдъхновение, бягство" (1928), разкрива схващанията му за етапите на творческия процес. Въображението според поета дава форма и смисъл на този процес, стои в основата му, но не може да надхвърли познатата действителност и свързва всичко с точни логически връзки, защото изисква ред и граници. То не е достатъчно за поета — от въображението, което е рожба на душата, той преминава към вдъхновението, което е състояние на душата, преминава от анализа към вярата, от човешката логика на разума към поетическата логика на нещата, за да осъществи освобождението си от реалния свят, бягството си в света на чистотата и простотата, на девствените човешки емоции.

Според изследователя тези разсъждения на Лорка не означават отказ от завръщане към изворите, но сега това е завръщане посредством мечтите, сънищата и освободеното от оковите „аз", търсещо глъбините на пробудената човешка душа. Няколко кратки пиеси: първата драматургична творба на Лорка „Магията на неперудата" (1919) и трите театрални скеча „Разходката на Бъстър Китън", „Девицата, Морякът и Студентът" и „Химера" подготвят забележителната му сюрреалистична легенда за времето „След пет години" (1931), в която според С. Танев се разгръща с цялата си сила и дълбочина проблемът за човека и времето, за преплитането между реалност и фантазия. Поетът тревожно търси разрешение на непримиримия конфликт между смъртността на индивида и безкрайния бяг на времето и в това критикът вижда основния конфликт на пиесата и на целия човешки живот. Полемизирайки с твърденията на Рафаел Мартинес Надал и Андре Бьоламик, че главният герой Младият представлява адекватен двойник на своя автор, той правилно сочи, че в тревогата на героя за преходността на всичко в света се крие тревогата на пробуденото човешко съзнание, на милиони хора по земята за смисъла на нашето съществуване. Младият иска истинските чувства да останат неизменни с течение на времето. Оказва се обаче, че Годеницата предпочита бруталния Играч на ръгби пред неговите мъртви блянове. Героят прозира трагичната истина — в същност той не е обичал Годеницата, а своя идеал, своя образ за нея. Какъв изход му остава? Танев смята, че този изход е поскоро загатнат, отколкото разработен в пиесата — изходът, за който говори Манекенът и който безуспешно се опитва да осъществи Младият с Машинописката. Изходът е в съзнанието за преходността на човешкия живот и осъществяването на личността в рамките на тази преходност, а не в стремежа към вечността.

Според изследователя в тази пиеса чрез духовното прозрение на Младия Лорка открива вечните човешки стойности именно в преходността, в движението, в неугасимия порив към съвършенство, а не в стремежа към абсолютното и вечното. Той показва, че трябва да ценим трепета на човешкото сърце и тревогата на човешката мисъл, а не фалшивото безсмъртие, за да се осъществим като личности с краткотрайното си присъствие на света по законите на любовта. Така С. Танев разглежда философската легенда на Лорка за времето, това философско пътуване във времето, водещо до осъществяването на човека чрез любовта като нравствена и философска позиция — позиция, намерила най-ярък израз в големите социални трагедии на испанския драматург от 30-те години.

Проследявайки развитието на темата за любовта и човешкото осъществяване в драматургията на Лорка, в третата глава „В търсене на човешкото време" С. Танев изяснява въпроса за дуендето, като се опира преди всичко върху беседата на поета „Теория и същност на дуендето" (1930). Изследователят го определя като ирационална разрушителна сила с магическо очарование, като особен вид творчески бяс, който помита всичко по пътя си, въплътил в себе си „скритията дух на измъчена Испания". Според него дуендето е гласът на земята, корените, които се забиват в черноземa, „тайнствената сила, която всички чувствуват, но никой философ не може да обясни", по израза на Гьоте. Дуендето е завръщане към първоизворите, към прастарата основа на света, но без да се напуска настоящето. Покорен от неговите черни звуци, човекът разголва своята първична същност, преодолява външните прегради и дълбоките си вътрешни конфликти. Това според критика определя дълбоко драматичния и трагичен характер на дуендето, което се ражда в миговете на върховно стра-

дание, превръщайки се в непосредствено творческо начало. То е израз на основните витални сили, на бунта срещу установения в света ред, с който влиза в непримирима борба, за да осъществи човека в кратките мигове на неговата земна преходност.

Според изследователя в живота се намират в диалектическо единство и ожесточена борба две начала — спокойното, епическо, аполоновско начало на разума, на практичния ум, на установените вековни традиции в човешките взаимоотношения, и дуендето, ирационалната стихия на кръвта, наречено от него дионисиевско начало, което се пробужда в най-скритите клетки, за да разруши готовите форми. Дионисиевското начало пренебрегва вековния ред, повлича героите пряко волята им, то води до смъртта, но именно в него С. Танев вижда осъществяването на човека като индивид.

Показателно е, че когато говори за дуендето, което приравнява с дионисиевското начало, изследователят го разбира по-широко— не само като особена творческа енергия, като творчески бяс, но и като една от двете основни сили в света, която в бунта си срещу жестоките норми на обществото разрушава не само тях, а и самите герои, води ги до смърт, до катастрофа. Бунтовното дуенде руши обществената закостенялост и пробужда човека като индивид, то може и да не унищожи вековните традиции, епическото, аполоновско начало, но все пак променя с нещо установения ред, срещу който някога пак ще се разбунтува.

Борбата на тези две начала С. Танев проследява в зрелите социални драми на Гарсиа Лорка: „Кървава сватба“ (1933), „Йерма“ (1934), „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и „Домът на Бернарда Алба“ (1936). В поетическия театър на Лорка от 30-те години критикът открива един митологизиран народен живот, в който героите добиват уедрените мащаби на хора-митове и одухотвореният, изчистен от излишни детайли бит се превръща в поетичен знак или символ. Като най-ярък пример за това той разглежда трагедията „Кървава сватба“ (1933), в която властвуват осветеният от вековната традиция обществен ред и суровият морален кодекс на патриархалния свят, въплътени в митологизирания образ на Майката. У нея критикът справедливо вижда епическото начало, родовото съзнание, изработено в течение на столетия, но несъобразено с конкретния момент и индивид, представящо си живота като безкрайно повторение на един вечен ритуал, където всеки има строго определено място. „Майката е вечността“, пише Танев (с. 107). Тази персонализирана вечност е неизменна в своята родова любов и омраза, чиито корени се губят в далечното минало. Нейната дива ненавист изпраща на смърт дори собствения син, когато трябва да се защити родовата чест. Изследователят вижда продължението ѝ в образа на Жениха, достоен наследник на Майката и сляпо оръдие на родовата мъст.

С. Танев посочва как самият Лорка разрушава отвътре лъжливата представа за спокойствие и вечност. През цялата трагедия невидимо прелита конят на Леонардо, който вещае стихията на бясното и опустошително дуенде. Дионисиевското начало, бунтовното дуенде, гласът на кръвта в лицето на Леонардо и Невястата въстава срещу родовата традиция. Двамата твърде късно осъзнават, че не могат един без друг, че човек трябва да следва своя вътрешен зов. В този смисъл С. Танев в противовес на Рафаел Мартинес Надал и Алфредо де Ла Гуардиа тълкува сцената в гората не като победа на смъртта, а като тържество на осъществената любов, като ново отношение към човешката преходност, към осъществяването на личността.

Като разглежда проблема за любовта и човешкото осъществяване в трагическата поема „Йерма“ (1934), поставяща темата за бездетната жена, критикът полемизира с Андре Бьоламик, който вижда вината за безплодието на Йерма само в героинята, и с Жан Пол Борел и Рафаел Мартинес Надал, търсещи я в обективните обстоятелства. Противопоставяйки героинята на съпруга ѝ Хуан, изследователят открива у нея носителката на могъщото дуенде, на спонтанното начало, изразяващо се в непостижимото майчинство, в копнежа по волен живот, в себераздаването на другите. На Йерма е чужд егоистичният собственически свят на Хуан, който смята спокойствието за върховна степен на щастието и не познава пламъка на истинската любов и саможертвата на индивида. В такъв смисъл С. Танев третира и проблема за честта у двамата герои. За Хуан честта е във външното благоприличие, във формалните белези, а за Йерма тя е дълбоко вътрешно почувствувана и изстрадана чест, тясно свързана с нейната спонтанна природа. Изследователят обаче смята, че Йерма също носи вина за безплодието си, защото потиска порива си към Виктор, подчинява всичко на рационално определената цел — децата — и изменя на богатата си спонтанна природа. Той е прав, че за героинята любовта съществува само в името на децата, а не заради самата любов, съществува заради резултата. Не мога да се съглася обаче с твърдението му, че „Йерма е образ на изкривеното майчинство, заслужило участта си да остане незадоволено“ (с. 136), защото то поставя върху еднаква плоскост Хуан и Йерма чрез възмездието да останат без наследник в заобикалящия ги свят на цъфтеж и плодородие. Подобно тълкуване накърнява силно социалния аспект и трагическата дълбочина в образа на Йерма, пренебрегва главното в творбата — как егоизмът, себичността, собственическото чувство убиват любовта, сковават поривите на човека от народа, пречат на неговия стремеж към бъдещето.

Изследвайки проблема за пренебрегването на спонтанното, творческо начало у човека, С. Танев анализира драмата на Лорка „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и доказва как „буржоазната комедия на нежните иронии“ постепенно прераства от забавна история за очарованието на отминалите времена в трагедия за безсмислено погубения човешки живот. Той находчиво оприличава света в пиесата на зимна градина, в която цъфтят парникови рози, пречупващи се при първия полъх на вятъра, разкрива еволюцията на героинята от очарователна наивница до истински трагически персонаж. Обществото със своите изкуствени представи за щастие и консерватизъм създава и погубва доня Росита, то е причината за нейната трагедия. Зимната градина се руши от бесния вятър, който прекършва всички парникови рози. В часа на истината Росита осъзнава неумолимия ход на времето, измамността на своите илюзии за щастие, измамността на това общество, което създава красиви химери и обрича хората на бавна смърт.

С. Танев проследява непримиримия сблъсък на двете начала в живота и в последната, най-зряла драма на Лорка „Домът на Бернарда Алба“ (1936), в която установеният ред се превръща в открита и безогледна диктатура, изискваща сляпо подчинение, а непокорството вече не е само спонтанен бунт срещу сковаващите обществени норми, но и съзнателен протест срещу робството, съзнателен устрем на личността към свобода. Според критика Лорка противопоставя лудостта на Мария Хосефа и бунта на Адела на зловещия свят на Бернарда Алба и обществената закостенялост, за да докаже, че този свят не е всесилен. За него Бернарда е въплъщение на жестоката традиция, безчовечието и себичността, а Мария Хосефа олицетворява патриархалната древност, мъдростта на естествения живот и щедростта на любовта; тя е невъзвратимото и идеализирано минало. Затова не тя е истинският бунтар в света на Бернарда Алба, където отровата на диктатурата е поразила дори съзнанието на Слугинята и Понсиа — две дъщери на народа. Танев изтъква, че истинският бунтовник е Адела, която се подчинява само на вътрешния си импулс, не желае да измени на себе си и иска да живее по законите на любовта. Отрекла света на майка си, Адела слива вътрешния зов на своето дуенде с новото си съзнание на бунтовник срещу диктатурата и това ново съзнание я разкрепостява духовно, придава ѝ смелост с цената на живота си да отстоява своето човешко право на любов. Изследователят особено набляга на яркото социално звучение на „Домът на Бернарда Алба“, най-зрялата пиеса на Лорка, представляваща великолепна алюзия на испанското общество, в която драматургът разкрива чрез една семейна история яростната схватка между диктатурата и човешкия порив към любов и свобода.

Заключителната част „В търсене на човешката участ“ обобщава изводите на С. Танев за поетическия театър на Гарсиа Лорка, насочен към глъбините на човешката душевност: „Целият театър на Федерико Гарсиа Лорка представлява едно непрекъснато пътуване към човека. Поетът се стреми да стигне до основните стожери на човешкото битие“ (с. 170). Критикът показва как в сложния обществен и духовен климат след Първата световна война Лорка търси живите извори на народното творчество и бунта на модернистичните художествени направления, съчетавайки традицията и новаторството, миналото и бъдещето. Преминал от куклення фарс, от блажената земя на щастието и безгрижието през човешкото самоосъзнаване, през мъчителното раждане на индивида, през порива към вечността, неговият герой достига до съзнанието, че човекът е преходен по природа и трябва да се осъществи като личност в рамките на земния си живот по законите на любовта. Според Танев това съзнание се проявява най-ярко в големите социални драми на Лорка от 30-те години, в които на несправедливия и жесток обществен ред е противопоставен мъчителният път на човека към бунта и свободата, осъществяването му в живота чрез сърцето и петте сетива, а не чрез стремежа към абсолютната и застинала вечност. По този път той опознава всепобеждаващата сила на любовта, най-спонтанното от всички човешки чувства, съдържащо най-дълбоката истина за човека. Любовта според критика е непрестанно движение, велика радост и страшно страдание, висше тържество и осъществяване на човека. Тя се бунтува против несправедливата обществена организация и естествено поражда порива към свобода. В осъществяването на любовта, в устрема към свободата, в жертвоготовността си към другите според автора човекът на Гарсиа Лорка открива трудното си земно щастие, радостта и смисъла на своето земно съществуване.

Изследователският труд на С. Танев „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка (В търсене на човешката участ)“ е крупен научен принос, книга с богата проблематика, издаваща ярко критическо присъствие и стремеж за изграждане на собствена концепция, на собствен критически поглед върху драматургията на испанския автор. Разбира се, тя не е лишена от недостатъци. Изследователят не разглежда ранната драма на Лорка „Мариана Пинеда“ (1925), която поставя с трагическа сила проблема за връзката между любовта и свободата, за пътя на човека към свободата през любовта. Неприемливо е схващането му за образа на Йерма от едноименната трагедия, което снизява и обеднява героинята. Необходимо е и още по-тясно свързване на драматургията на Лорка с обществените условия на епохата, със съвременните му

творци като обосновка на поетичния превърат, извършен от него в испанския театър през 30-те години.

Избраният подход, който разглежда драматургията на Лорка като развитие на проблема за човешката любов и саможертва, за осъществяването на човека в границите на неговия земен живот, оказал се по-силен от абсолютната вечност, безспорно не е единственият начин за навлизане в богатия творчески свят на големия испански поет. Социалният аспект на изследването е донякъде подценен поради засиления интерес на С. Танев към нравствените, естетическите и философските проблеми. Този подход обаче довежда изследователя до неочаквани критически прозрения, до неподозирана философска дълбочина на анализа, разкрива ни философията и естетиката на един обаятелен художествен свят. В същност той е право на всеки автор.

Ралица Маркова

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ — ГОД. XXIV, 1980

ЛМ — Дългосрочна програма за хармонично развитие на личността. II, 3.
ЛМ — Третата международна писателска среща София'80. X, 3.

СТАТИИ

Анчев, Ангел, — Достоевски и нашата литературна общественост. VII, 84.
Анчев, Панко — Прозата на поета. I, 96.
Атанасов, Александър — Изкуството: знакова структура или неповторима образност? V, 68.
Ацев, Крум — Кръстопътят на древност и актуалност. VII, 61.
Бердников, Г. П. (Москва) — Творческото наследство на А. П. Чехов и съвременният свят. IX, 83.
Борев, Ю. и М. Стафецкая (Москва) — Критиката и взаимодействията ѝ с близки духовни области. V, 98.
Вапорджиев, Веселин — За литературната рецепция. IV, 77.
Василев, Дженю — Публицистиката на Асен Златаров. VI, 47.
Гачев, Георгий (Москва) — За възможното съдействие на хуманитарните науки в развитието на естествените. VIII, 96.
Генов, Илиан — Опит върху „Сид". VII, 115.
Георгиев, Любен — Беседи със съветски литературоведи. III, 3.
Григорова, Людмила — Наблюдения върху естетическите възгледи на немските и австрийските символисти. IX, 112.
Даскалов, Николай — „Пепелища" — роман за Наполеоновата епоха и полската съдба. II, 73.
Димчева, Росица — Утвърждаване на литературната теория като всестранна хуманитарна наука. VIII, 71.
Звезданов, Николай — „Дом" и „Път" в творчеството на Йордан Радичков. VIII, 41.
Игов, Светлозар — Критиката на Т. С. Елиът. I, 130.
Илиев, Стоян — Разцвет и залез на българския символизъм. IX, 91.
Илиев, Стоян — „Фанатичен ратник и тълмач на символизма". III, 44.
Каранфилов, Ефрем — Комплексно изследване на художественото творчество. V, 45.
Колева, Дора — Никола Вапцаров и Иржи Волкер. I, 25.
Константинова, Елка — За функциите на фантастичното в българската художествена проза. X, 54.
Кочев, Николай Цв. — Към въпроса за мимезиса в ранната християнска и византийска литература. II, 90.
Кунчева, Рая — Български ямбически размери. VIII, 15.
Леков, Дочо — Нови страни от делото на педагога и твореца Добри Чинтулов. VII, 52.
Любенов, Любен — Римите в поемата „Септември". VIII, 31.
Муромски, В. П. (Москва) — За етическите норми на литературната критика. IV, 66.
Мутафов, Енчо — Живот в мита. VIII, 63.
Мутафов, Енчо — Художественото цяло. I, 78.
Николова-Гълъбова, Жана — Структура, психология и динамика на диалога. II, 38.
Ничев, Боян — Към историята на българското сравнително литературознание (Основни развойни насоки и проблеми до Втората световна война). X, 31.

Пантелеева, Нина — „Детството е вълшебен свят. . .“ VII, 31.
Пантелеева, Нина — Проблемът за смисъла на човешкия живот в поезията на Пенчо Славейков. II, 58.
Папанчев, Георги — Английският роман през 1979. X, 88.
Паси, Исак — Естетиката на Шилер. I, 104.
Пенчев, Георги — Съвременникът и концепцията за личността в литературата. X, 7.
Пикио, Рикардо (Италия) — Върху изоколните структури в средновековната славянска проза. III, 75.
Попиванов, Иван — Някои проблеми на художествената структура. I, 62.
Радев, Иван — И. А. Бунин и българската литература. V, 77.
Рачева, Бисерка — Концепцията за човека в драматургията на Бюхнер. VIII,83.
Русев, Пеньо — Психология на художествено-творческата дейност. IV, 16: VII, 3.
Семьонова-Гачева, Светлана (Москва) — „С усилия към бъдещето. . .“ (Философията на Андрей Платонов). VI, 84.
Стоянов, Стоян — Наблюдения върху стила и езика на Никола Вапцаров. I, 16.
Стоянова, Людмила — Към въпроса за фантастиката като литературно-художествено явление. III, 15.
Тенев, Любомир — Драматургията на Чехов. IV, 55.
Филчев, Петър — Литература и детски театър. Сценична приказка. IV, 37.
Хаджикосев, Симеон — Завръщане при Андерсен. VII, 107.
Чернокожев, Вихрен — Баснописецът Подвързачов. III, 64.
Шарова, Крумка — Взаимодействие между движенията за национална култура и за политическо освобождение през Възраждането. I, 53.
Шейкевич, Борис (Одеса) — Съответствие и своеобразие в развитието на основните направления в българската литература и изобразителното изкуство от началото на 20-те години на XX в. VI, 62.

ГОДИШНИНИ

Пред 1300-годишнината от основаването на българската държава

Георгиев, Емил — Основни етапи и течения в развитието на българската литература през Възраждането. V, 29.
Гюзелев, Васил — Възобновяването на българското царство в среднобългарската книжовна традиция. V, 22.

150 години от рождението на Григор Пърличев

Тзавелла, Христофор Тр. — Аспекти на възрожденския творчески дух на Григор Пърличев. I, 3.

130 години от рождението на Иван Вазов

Панова, Снежина — „Моралната карта“ на времето. VI, 3.

110 години от рождението на Владимир Илич Ленин

Колевски, Васил — В. И. Ленин и някои проблеми на литературознанието. V, 3.

100 години от рождението на Димитър Бояджиев

Коларов, Стефан — Между чаровния блян и трагичната безутешност. VI, 16.

Пред 100-годишнината от рождението на Йордан Йовков

Димитрова, Елена — Някои черти в творчеството на Йовков и Толстой. VI, 26.

100 години от рождението на Йордан Йовков

Велева, Лидия — За някои промени във военната проза на Йовков. IX, 25.
Георгиев, Станьо — Бележит майстор на художественото слово. IX, 53.
Колева, Дора — Проблемът за твореца и творчеството в художествената интерпретация на Йордан Йовков. IX, 43.

90 години от рождението на Тодор Павлов

Гранитски, Иван — Полемичен и проникновен дух. IV, 3.

85 години от рождението на Георги Цанев

Попиванов, Иван — С взискателност и стабилна позиция. VIII, 3.

70 години от рождението на Емил Георгиев

Конев, Илия — Емил Георгиев и българското сравнително литературознание. I, 36.

70 години от рождението на Петър Динеков

Петканова-Тотева, Донка — Един щастлив юбилей. X, 18.

50 години от рождението на Пеньо Пенев

Коларов, Стефан — Барабанчикът от строителните скели. V, 52.

АНКЕТИ

Йорданов, Христо — „И благородно сърце, и светла душа, и дълбок разум. . .". X, 104.
Цолов, Димитър — „Без поезия няма театър. . ." (При Любомир Тенев). III, 98.

АНАЛИЗИ

Кирков, Димитър — Мит и реалност („Дървото на греха" от Дико Фучеджиев). VI, 123.
Монова, Илиана — Реализация на мотива „самотно страдание" в две стихотворения. IV, 94.
Нанков, Никита — За робския ден и българската нощ („Една българка" от Иван Вазов) VI, 104.
Рашева, Цанка, Маргарита Славова — Наблюдения върху поетическата ономастика в Йовковия разказ „Шибил". IX, 68

ПРОФИЛИ

Беляева, Сабина — Боян Ничев. I, 44.
Великов, Димитър — Васил Попов. IX, 73.
Еленков, Константин — Борис Делчев. II, 32.
Манолова, Наташа — Милена Цанева. V, 63.
Петров, Здравко — Славчо Красински. II, 20.
Свиленов, Атанас — Валери Петров. IV, 10.
Тасев, Златко — Петър Караангов. III, 34.

Шедьоври на световната естетическа мисъл

Бенямин, Валтер — Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. V, 117.
Валери, Пол — Въведение в метода на Леонардо да Винчи. II, 7.

Научни съобщения, спомени, документи

Бояджиев, Пирин — Цитати от Виктор Юго в творчеството на Иван Вазов. II, 111.
Бучков, Атанас — Наблюдения върху римата в поезията на Н. Й. Вапцаров. VII, 135.
Гривек, Кирил — Спомени за Елин Пелин и Йордан Йовков. V, 139.
Даскалов, Стоян Ц.—Единен и многолик (Спомени за Тодор Павлов). IV, 103.
Иванова, Екатерина — Към въпроса за първообразите в романа „Тютюн". III, 108.
Кунева, Виолета — Публицистиката на Михаил Колцов за Георги Димитров (1933—1935 г.). VIII, 152.

Макаренко, Евгения — Изображението на древна България в съвременната украинска проза. II, 121.
Медникаров, Христо — Град Елена и прототипове от Елена в романа „Иван Кондарев“. VII, 124.
Николова, Снежина — Към въпроса Йовков-Садовяну. IX, 121.
Панова, Татяна — Първи прояви на българската литературна критика за Лев Толстой. I, 158.
Пършев, Николай—Литературнокритическата дейност насп.„Читалище“. IX, 135.
* — Тематика на IX международен конгрес на славистите в Киев. I, 166.
Тодоров, Илия — Из преписката между Иван Вазов и Александър Теодоров-Балан. I, 150.
Тодоров, Илия — Неизвестни страници от анкетата на Иван Шишманов с Иван Вазов. VI, 136.
Топалов, Кирил — Атинският периодичен печат за участието на Григор Пърличев в поетическия конкурс през 1860 и 1862 година. VIII, 121; X, 121.
Трони, Армандо (Италия) — Един стих на арабски в „Божествена комедия“, VI, 150.
Чемоданова, Марина (Москва) — Формирането на българската белетристика и френската романтическа „неистова“ школа. VIII, 141.

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и ГДР. I, 168.
Литературни списания от СССР и Белгия. II, 127.
Литературни списания от ЧССР и Австрия. III, 124.
Литературни списания от ФРГ и Италия. IV, 117.
Литературни списания от СССР и Дания. V, 146.
Литературни списания от ГДР, ФРГ, Дания. VI, 153.
Литературни списания от Франция. VII, 140.
Литературни списания от ГДР и Австрия. VIII, 161, 163.
Литературни списания от ФРГ и Франция. IX, 148, 150, 151.
Литературни списания от Австрия, ФРГ, Испания. X, 135, 136, 138.

Преглед

Анчев, Панко — „Ускореното развитие на културата“ от Георги Гачев. IV, 124.
Аретов, Николай — „Българската възрожденска литература“ от Иван Радев. X, 145.
Аретов, Николай — „За литературните жанрове през българското Възраждане“, сборник. VIII, 169.
Балабанова, Христина — „Основи на славистиката и българистиката“ от Емил Георгиев. IV, 158.
Бояджиева, Ваня — „Димитър Методиев“ от Наташа Манолова. II, 131.
Бучков, Атанас — „Творческие методы и художественные системы“ от И. С. Волков. VIII, 173.
Вапорджиев, Веселин — „Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und am Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts“; „Dimityr Blagoev. Das Leben und die Literatur, Kritische Aufsätze zur bulgarischen Literatur“. VI, 162.
Великов, Димитър — „Философски проблеми в българската поезия“ от Здравко Чолаков и „Поглед върху поезията“ от Петър Велчев. VII, 148.
Вълчев, Георги — „Dejiny slovenskej literárnej komparatistiky“ от Д. Дюришин. III, 133.
Гетов, Георги — „Социалистическият реализъм в съвременната българска литература“, сборник. V, 150.
Делиивановa, Божидара — „Гьоте за литературата и изкуството“, сборник. IV, 126.
Димитров, Пейо — „Апокрифна литература и фолклор“ от Донка Петканова. II, 134.
Дончев, Генчо — „Естетически и критически студии“ от Шарл Бодлер. III, 130.
Дончев, Николай — „Etudes litteraires slavo-romanes“ от Рикардо Пикио. V, 157.
Дудевски, Христо — „Литература, класа, народ. Социалистическата литература 1928—1944“ от Желю Авджиев. VII, 144.
Кирова, Лилия — „Гръцки литературни паралели“ от Марин Жечев. IX, 157,
Конев, Илия — „Modele, imagini, privelişti“ от Александру Дуцу. IV, 131.

Макаренко, Евгения — „История русской литературы X—XVII веков“, сборник под редакцията на Д. С. Лихачов. IX, 160.
Маркова, Ралица — „Поетическият театър на Федерико Гарсиа Лорка“ от Стефан Танев. X, 148.
Милтенова, Анисава — „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“ от Куйо Куев. VII, 142.
Нинова, Мариана — „Эмиль Золя — литературный критик“ от Елисавета Кучборская, I, 179.
Райков, Сергей — „Хуманизъм и творчество“ от Светлозар Игов. V, 153.
Райчинов, Сергей — „Из историята на руско-българските литературни връзки“ от Боню Ангелов. VIII, 166.
Савова, Марта — „Théories du symbole“ и „Symbolisme et interprétation“ от Цветан Тодоров. V, 159.
Стефанов, Христо — „В търсене на героя“ от Милена Цанева. IX, 154.
Стефанов, Христо — „Планета на свободата“ от Чавдар Добрев. I, 173.
Стефанов, Христо — „Преди и след разстрела“ от Пенчо Данчев. IV, 121.
Теодоров, Евгений К. — „Българската литература и народното творчество“, сборник I, 175.
Трендафилов, Христо — „Естетически прелом в поезията на двадесетте години“ от Розалия Ликова. VI, 159.
Ценков, Георги — „Историята като жива памет“ от Кръстю Куюмджиев. III, 128.

Хроника

* — Из дейността на Института за литература през 1979 г. IV, 135.
ЛМ — Многообразие и единство в търсенията (творческа дискусия върху съвременната българска литература). V, 166.
Стефанова, Йорданка — Международна научна конференция по случай 70-годишнината от рождението на Н. Й. Вапцаров. II, 136.

Съставила: Иванка Манова

Печатни грешки

към кн. 8/1980 г. на сп. „Литературна мисъл"

Страница и ред	Напечатано	Да се чете
Стр. 17, ред 4 отгоре	XX в.	XIX в.
Стр. 17, ред 12 отдолу	Гарлинская	Тарлинска
Стр. 19, ред 17 отдолу	;	,
Стр. 20, ред 22 отдолу	Първ. стих	Първи стих.
Стр. 21, ред 6 отгоре	1 — Чинтулов 18,5060;	1 — Чинтулов 1850—60;
	2 — Чинтулов Първи стих	2 — Чинтулов Първи стих,
Стр. 23, ред 5 отгоре	опора	опо́ра
Стр. 23, ред 16 отгоре	плю̀й	плю́й
Стр. 23, ред 4 отдолу (под линия)	се	той
Стр. 24, ред 14 отгоре	и закона	и на закона
Стр. 25, ред 7 отдолу	гръм	гръ́м
Стр. 25, ред 2 отдолу (под линия)	пятистотный	пятистопный
Стр. 26, ред 4 отгоре	началото	нача́лото
Стр. 26, ред 7 отгоре	го́ворим	гово́рим
Стр. 26, редове 5 и 6 отдолу (под линия)	кой те	ко́й те
Стр. 27, ред 25 отгоре	вълшебница	вълше́бница
Стр. 29, ред 19 отдолу	,2	2,62
Стр. 29, ред 20 отдолу	3,3	0,3

SOMMAIRE

La Pensée littéraire — La Troisième rencontre internationale des écrivains à Sofia 1980 3

Guéorgui Pentchev — Le contemporain et la conception de la personnalité en littérature 7

70 ans de la naissance de Pètre Dinékov

Donka Petkanova-Toteva — Un anniversaire heureux 18

* * *

Boïan Nitchev — Contribution à l'histoire de la science littéraire comparée bulgare (tendances et problèmes d'évolution fondamentaux jusqu'à la Seconde guerre mondiale) 31

Elka Constantinova — Les fonctions du fantastique dans la prose poétique bulgare 54

Analyses

Valentina Radinska — Les énigmes d'un poème 67

* * *

Guéorgui Papantchev — Le roman anglais pendant 1979 88

Enquêtes

Christo Yordanov — Et coeur noble, et âme lumineuse, et intelligence profonde... 104

Communications scientifiques

Kiril Topalov — L'écho dans la presse périodique athénienne au sujet de la participation de Grigor Parlitchev au concours de Poésie en 1860 et en 1862 121

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'Autriche, de l'Allemagne Fédérale et d'Espagne 135

Revue

Nadejda Alexandrova — „Yavorov — divisé et intégral", Recueil de textes 141
Nicolaï Arétov — „La littérature de la Renaissance bulgare" par Ivan Radev 145
Ralitza Markova — „Le théâtre poétique de Federico Garcia Lorca" par Stephan Tanev 148
Sommaire annuel de „La Pensée littéraire" pour 1980 155

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 вътр. 39-94

© Институт за литература при БАН 1980 e/o Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 22. X. 1980 г. Подписана за печат на 20. XII. 1980 г. Формат 700 X 1000/16
Печатни коли 10 Издателски коли 12,96 Тираж 1920 Изд. индекс 8076

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 474

20607

Цена 1,30 лв.